الصوت في الشعر

دراسة فى نماذج مختارة

تأليف

د. عايدى علي جمعة

الكتاب: الصوت في الشعر.. دراسة فى نماذج مختارة

الكاتب: د. عايدى علي جمعة

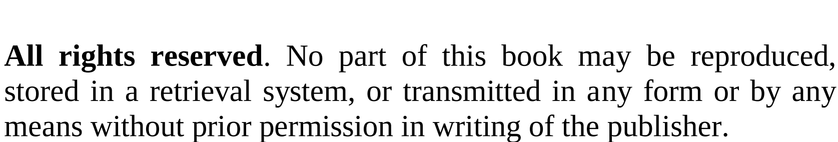
الطبعة: ٢٠٢٢

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم –
الجيزة - جمهورية مصر العربية
هاتف: ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥
فاكس: ٣٥٨٧٨٣٧٣

APA

http://www. bookapa.com **E-mail: info@bookapa.com**



All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

جميـع الحقـوق محفوظـة: لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبق من الناشر.

دار الكتب المصرية
فهرسة أثناء النشر

جمعة، عايدى علي
الصوت في الشعر.. دراسة فى نماذج مختارة / د. عايدى على جمعة
– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.
١٨٥ ص، ١٨*٢١ سم.
الترقيم الدولي: ٧ – ٥٧٧ – ٩٩١ – ٩٧٧– ٩٧٨
أ – العنوان رقم الإيداع: ١٥٢٨٨ / ٢٠٢٢

الصوت في الشعر

دراسة فى نماذج مختارة



مقدمة

هذه دراسة تتناول الحمولات الصوتية في الشعر العربي الحديث، حيث تتناول نماذج مختارة منه، متتبعة الظاهرة الصوتية فى هذه النماذج.

فالصوت فى القصيدة يعد تيارا، هذا التيار يحمل أثناء سيره حمولات صوتية لملفوظات الآخرين،هذه الحمولات يكون إسهامها كبيرا فى توسيع مجراه، وتعميقه، كما تسهم بنفس القدر فى امتداده، ومن هنا كانت أهمية التوقف أمام عملية الأصوات فى النص.

وقد رصدت هذه الدراسة الحمولات الصوتية فى الشعر العربى الحديث، وذلك بتوقفها أمام أربعة نماذج مختارة تكشف عن ملامح الحمولات الصوتية فيها. وما يمكن أن يكون عليه الصوت فى القصيدة فقد تأتى القصيدة ذات مركزية صوتية، وقد تكون ذات أصوات كثيرة ولكنها تأتى مجدولة على بعضها مما يجعلها رغم تعدديتها الصوتية قريبة من المركزية الصوتية. وقد ينقسم النص إلى تيارين كبيرين متعارضين وكل تيار له حمولاته الصوتية.

وقد تأتى الأصوات في القصيدة ذات تنوع واضح، ويستتبع ذلك تنوع شكلى.

حيث توقفت أمام أربعة أعمال شعرية، تكشف عن ملامح صوتية

متنوعة يمكن أن توجد فى الشعر.

ولم تلتزم الترتيب الزمنى لصدور هذه الأعمال، ولكنها اختارت نماذج موضحة.

مثل ديوان "تعالى إلى نزهة فى الربيع" للشاعر المصرى مُحَمَّد إبراهيم أبوسنة، حيث يبدو من خلال التحليل تميز هذا الديوان بالمركزية الصوتية، بمعنى تكريس صورة الصوت الواحد عبر الخطاب الشعرى، وربما تنكسر هذه المركزية فى كثير من الأحيان عبر حمولات صوتية، ولكنها تنكسر فى مجرى الصوت المركزى نفسه. لأن هذه الحمولات الصوتية لاتختلف عن الاتجاه السائد فى القصائد التى تأتى هذه الحمولات عبرها.

أما الفصل الثانى فقد توقف أمام قصيدة، وهو الفصل الوحيد فى الدراسة الذى يتوقف أمام قصيدة وليس ديوانا. وهذه القصيدة هى "أغنية فى شهر آب" للشاعر العراقى الكبير بدر شاكر السياب حيث نجد فيها أصواتًا كثيرة، ولكنها فى النهاية تأتى متوائمة تماما مع السياق العام للقصيدة، وكأنها مجدولة فوق بعضها، رغم انتمائها لمراكز صوتية مختلفة فى القصيدة. وبذا تبتعد هذه القصيدة عن المركزية الصوتية درجة مقتربة من التعددية الصوتية.

كما توقفت الدراسة فى الفصل الثالث أمام ديوان النشيدة للشاعر المصرى علاء عبد الهادى حيث لاحظت وجود صوتين أساسيين يبقيان حتى نهاية الديوان فى المواجهة. ولكل صوت حمولاته الصوتية ذات التنوع، ولكن حمولات كل صوت تأتى متوائمة مع الاتجاه العام للصوت الذى جاءت هذه

الحمولات ضمن تياره. وبذا يحقق هذا الديوان درجة مرتفعة فى اتجاه التعددية الصوتية، وبالتالى تعددية التشكيل.

أما المحاولة الأخيرة فقد كانت من نصيب ديوان الشاعر السورى على أحمد سعيد الشهير بأدونيس، حيث توقفت أمام ديوانه "الكتاب، أمس المكان الآن" وقد بدت الأصوات ذات تنوع واضح فى هذا الديوان، ويمثل ذروة صوتية فى الشعر العربى الحديث، حيث تنوعت وامتدت فيه الحمولات الصوتية، وتنوع التشكيل الكتابى أيضًا.

الفصل الأول

مركزية الصوت وانكسارها فى "تعالى إلى نزهة فى الربيع"

تبدو مركزية الصوت – بمعنى تكريس صورة الصوت الواحد عبر الخطاب الشعرى – بوضوح فى هذا الديوان "تعالى إلى نزهة فى الربيع " للشاعر مُحَمَّد إبراهيم أبو سنة ؛ فلا توجد لغات أخرى غير لغة الشاعر؛ لغات تمثل طبقات معينة فى المجتمع لها صوتها أو لها إيديولوجيتها؛فنرى "الخطاب الشعرى يكفى ذاته بذاته؛ ولا يفترض وجود ملفوظات الآخرين خارج حدوده" (١)

مما يؤدى إلى هيمنة المركزية الصوتية، وتراجع البنية الدرامية، التى تبدو من خلال التعدد الصوتى.

ومما يكرس لمركزية الصوت فى هذا الديوان وجود المعنى المتماسك؛ سواء كان على المستوى الشكلى، أم كان على المستوى الدلالى، فيبدو تماسك المعنى من خلال المستوى الشكلى معتمدا وسائل لغوية يكون إسهامها واضحا فى عملية تماسك المعنى، منها أدوات الربط، وعلامات الترقيم... الخ، كما يبدو أيضا من خلال المستوى الدلالى، حيث تتآزر البنى الدلالية الصغرى فى خلق بنية دلالية كبرى، تنسحب على النص كله، ولا

يخفى إسهام المتلقى فى عملية التماسك من خلال ما ينهض به من ملء الفجوات، ومن خلال الاستعانة ببنيته الذهنية المنتظمة.

وتماسك المعنى ليس خاصا بمركزية الصوت، وإنما قد توجد أصوات مختلفة فى النص ومع ذلك يظل المعنى الكلى متماسكا، ولكن المعنى المتماسك فى هذا الديوان " تعالى إلى نزهة فى الربيع " بدا من خلال ذات نصية واحدة، مما أدى إلى تكريس المركزية الصوتية.

وقد أوضح لوسيان جولدمان أن "العمل الفنى أو الأدبى يكون ناجحا من الناحية الجمالية عندما يدل على معنى متماسك يعبر عنه بشكل مناسب ويكون المعنى متماسكا عندما يتطابق فيه الفردى والجماعى" [٢]

ويبدو تماسك المعنى – فى هذا الديوان – من خلال رؤية فردية للذات الساردة ذات اتجاه واحد تكرس لمركزية الصوت؛ وذلك من خلال البنى الواضحة فنجد البنى التصويرية – مثلا – تعتمد الانزياح."وقد حاول رومان جاكبسون تدقيق مفهوم الانزياح فسماه خيبة الانتظار"[٣] ،

فالمتلقى يحمل رصيدا سابقا قبل تلقيه النص الجديد، وتبدو دهشته إذا كان النص الجديد الذى يتلقاه يختلف عما لديه من رصيد، " حيث يخيب ظن المتلقى فى مطابقة معاييره السابقة مع معايير العمل الجديد وهذا هو الأفق الذى تتحرك فى ضوئه الانحرافات أو الانزياح عما هو مألوف"[٤]

لكن الانزياح –فى هذا الديوان– لايصل إلى مستوى تفجير البنية الدلالية أو تشتتها؛ وإنما يبدو لدى المتلقى على درجة – فى الغالب – سهلة الفهم، فتبدو السلامة اللغوية هى النسق المعتمد فى قصائد هذا

الديوان، كما أن السلامة العروضية – فى شكلها التفعيلى – هى النسق المعتمد كذلك.

فالسارد يعتمد بنية الانزياح على مستوى العلاقات الجزئية؛والتى تتآزر فى إطارمن البنية الكلية الواضحة وهذا ما يؤدى إلى وضوح الدلالة الكلية فى النهاية.

"فلا تفصل بين طرفى الصورة فجوة واسعة؛ذلك أن الشاعر يلتقط عناصر الصورة من الطبيعة والواقع المادى من حوله؛ويتجه بصوره نحو التشخيص وتجسيد الموجودات (والأفكار أيضا)" [٥] .

يقول فى قصيدة " هل الأرض جنت؟ " [٦] التى تتناتتناول الزلزال المرّوع الذى هز شواطئ إندونيسيا:

عواصف تنقض

تأكل لحم الضحايا

وتحرق قلب الشجر

وأعماق ليل

طويل

تمدد فيه الخراب

تزغرد فيه سقر

فالبنى التصويرية لاتسجل إغراقا فى التشظى سواء على مستوى البنى الجزئية أم على مستوى البنية الكلية للقصيدة أو قصائد الديوان؛ والتى تتآزر البنى الصغرى من أجل خلقها؛ ومن المعروف " أن الحضور القوى للدلالة يعنى مركزية الدلالة"(٧) ؛ والتى تعكس – فى هذا الديوان – مركزية الصوت.

وهكذا تبدو العلاقات بين طرفى الصورة –فى النموذج السابق– لا تمثل فجوة لدى المتلقى؛ فتصوير العواصف بوحش كاسر، ينقض على ضحاياه، ويأكل لحمهم، لايمثل خلخلة لأفق التوقع لدى المتلقى، لأن العواصف فى اندفاعها، وهمجيتها، وقسوتها البالغة تستدعى لدى المتلقى الحالة الوحشية، التى يعرفها فى اندفاع الوحوش، وقسوتها، كما أن الصورة التالية، وهى "وتحرق قلب الشجر" لاتنهض بخلخلة أفق التوقع أيضا لدى المتلقى، لأن العواصف فى كثير من صورها تكون حارقة، وإضافة "القلب" للشجر لايمثل هو الآخر خلخلة لأفق التوقع،لأن القلب إسناده موجود بكثرة لكائنات الطبيعة لدى الجماعة،كما أن أعماق الليل الطويل الذى يتمدد فيه الخراب لا يجد المتلقى كبير صعوبة فى الإمساك بدلالة هذه الصورة، التى تنهض بتصوير عالم فجائعى، بسسب هذا الزلزال المدمّر الذى ضرب شواطئ إندونيسيا. وشاهده العالم من خلال وسائل الإعلام ، ثم الصورة الأخيرة " تزغرد فيه سقر " والتى تنتهى بها هذه القصيدة تصور فرحة جهنم البالغة، لأنها انطلقت من محبسها، ووجدت وليمتها الكبيرة فى هؤلاء الضحايا.

وهذه الصور رغم اعتمادها الانزياح، فإن وضوحها بارز،ولاتصل إلى مرحلة التعمية، أو الإبهام، أو تفجير النسق المعرفى الذى استقر لدى المتلقى، أو الأفق اللغوى لدى الجماعة.

كما أن البنى التركيبية هى الأخرى لا تعتمد الخلخلة التى تنسف المعنى أو تشتته؛ ونظرة إلى علاقات المجاورة – مثلا – فى هذا الديوان تؤيد ذلك؛ رغم اعتماد الانزياح " فبواسطة هذه الآلية الإبداعية يتم شحن الملفوظات النصية بدلالات جديدة؛ وذلك من خلال كسر مجمل العلاقات المنطقية بين الكلمات"(٨) وهذا ما يتضح فى بنية المضاف | المضاف اليه

نار الدموع

نسيم التوقع

ورد الليالى

وبنية الصفة | الموصوف

الجنون البديع

الزمان الوجيع

وبنية الفعل | الفاعل | المفعول

نقطف بعض الأغانى

نطلق فى الأفق ضوء الفراشات "(٩) .

إن علاقات المجاورة السابقة تكسر مجمل العلاقات المنطقية بين الكلمات لكن هذا الكسر –كما سبقت الإشارة – لاينتج عنه فى النهاية تشتت الدلالة أو تشظيها أو عدم التحدد "والمصطلح الذى يستعمله دى مان للدلالة على عدم التحدد هو الإبوريا (البلبلة – الشك) أو المأزق الدلالي. (١٠)

حيث تستدعى الإبوريا تدخلا فعالا أكثر من القارئ لصنع رؤية متماسكة للنص. فإضافة النار للدموع، والنسيم للتوقع، والورد لليالى رغم كسرها للعلاقة المنطقية بين المضاف والمضاف إليه فإنها تحمل علاقة منطقية من نوع آخر، هى العلاقة القائمة على الحدس، ولمس الرابطة العميقة بين الأشياء، لكن هذه الرابطة العميقة بين الأشياء لا تستدعى من المتلقى التدخل الفعال فى حالته العليا، فينهض هو بإنتاج الجانب الأكبر من الدلالة، وإنما يتلقاها بجهازه المعرفى، دون أن يتخلخل هذا الجهاز المعرفى تخلخلا كبيرا، بسبب تعرضه لبنى مغايرة لما تم تكريسه.

ومن هنا فإن إضافة النار للدموع يصب فى المجرى العام الذى يجعل من الدموع – فى حالة الحزن – نارا حارقة، وإضافة النسيم للتوقع لا يسجل تشظيا كبيرا بين المضاف: النسم، والمضاف إليه: التوقع، وهكذا فى ورد الليالى.

كما أن بنية الصفة/ الموصوف لا تنهض بخلخلة الجهاز المعرفى للمتلقى أيضا، لأن وصف الجنون بأنه بديع يصب فى التيار العام الذى يجعل من الجنون فى بعض حالاته شيئا بديعا، خصوصا إذا كان فيه إغراق كبير فى

حالة من النشوة مع الحبيب.

ووصف الزمان بأنه وجيع يمضى أيضا فى التيار العام الذى اختطه السارد لبنية الصفة / الموصوف فى هذا الديوان لأنه يلمس العلاقة الرمزية العميقة بين الزمان والوجع، وهذه البنية الوصفية لا تختلف مع التيار العام، الذى تم تكريسه من قبل الكثيرين، حيث يبدو الزمان مرتبطا بالوجع.

أما بنية الفعل / الفاعل / المفعول فإنها تمضى ضمن التيار العام أيضا، ذلك الذى يتسم بكسر مجمل العلاقات المنطقية فى حالتها الواعية، لكن كل ذلك فى إطار من عملية الوضوح، التى لا تجعل الجهاز المعرفى لدى المتلقى يختل.

ومن هنا فإن هذه اللغة ذات نقاب شفيف، يظهر المعنى من تحته، وليست لغة مبهمة تعتمد فى الأساس تفجير اللغة ونسف المعنى فيها، أو نسف أنساقها

كما تنهض تقنية الترديد أيضا بتكريس مركزية الصوت – فى هذا الديوان – سواء على مستوى الحرف أو المقطع أو الكلمة أو الجملة – لأن الترديد يمثل نبرا لملفوظات الذات الساردة؛ وقد " لوحظ من قديم أن التكرار الصوتى فى الشعر يخضع لقوانين تختلف إلى حد ما عن تلك التى يخضع لها الكلام غير الفنى، فإذا كان الكلام العادى ينظر إليه باعتباره كلاما غير منتظم، بمعنى أنه لايؤخذ فى الحسبان تميز بنائه بوضع لغوى خاص، فإن اللغة الشعرية تتجلى كلغة قد رتبت على نحو خاص، بما فى ذلك المستوى الصوتى " (١١)

وهذا ما يتضح بصورة قوية فى قصائد الديوان السبع، فنجد مثلا فى قصيدة " علّم القلب الثبات "(١٢) تكرارا لعنوان القصيدة عشر مرات على مدار النص؛ هذا غير وجودها فى العنوان أصلا؛ مما يمثل نبرا واضحا لهذه الجملة؛ تنهض الذات الساردة بتكريسه؛ وتمثل هذه الجملة السنارة التى تعلق بها فى كل مرة جمل تسهم فى تمدد التركيب على الصفحة.

يقول:

علّم القلب الثبات
فالذى لاشك يأتى
هو آت
والذى فات –
– ابكه ما شئت – فات
إن نهرا جف
لاتغريه أشواق النبات
علّم القلب الثبات
حين تأتى العاصفات
أو تدوى الزلزالات
واطرح الخوف من الليل
وحدق فى ظلام عابر

وتأمل...

كيف تنمو الأمنيات

فى صباح أبيض

مثل جواد

راكض عبر فجاج الفلوات

علّم القلب الثبات (١٣)

يسجل الترديد هنا كثافة موسيقية عالية، هذه الكثافة لها وضوحها البارز، وهذا الترديد لايعتمد فقط على ترديد جملة "علم القلب الثبات"، وإنما يستعين بكثافة ترديدية لبعض الحروف مثل حرف "التاء" وحرف "الألف" و الحرف "فى" وغيرها، وهذه الكثافة الترديدية، سواء على مستوى الحرف أو الكلمة أو الجملة كان إسهامها واضحا فى تكريس المركزية الصوتية للذات الساردة، لأنها تمضى فى النهر الذى اختطته الذات الساردة، ولم تسجل كسرا للمركزية الصوتية.

كما أن اعتماد نسق الوزن الواحد على مدار القصيدة التى تعتمد النسق التفعيلى؛ وعدم انحرافه يكرس لمركزية الصوت؛ فيبدو الصوت واضحا صافيا؛ لايحمل أية مفاجآت وزنية قد تؤشر لتغير الاتجاه أو الرؤية؛ ومن ثم تغير الصوت. وقد انفردت تفعيلة المتقارب بالهيمنة على قصائد هذا الديوان، حيث جاءت فى أربعة قصائد فيه، هى "تعالى إلى نزهة فى الربيع" و "مرثية حلم.. مرثية غزالة" و "صدى للغبار" و "هل الأرض جنت"، فى حين

جاءت تفعيلة المتدارك فى قصيدة واحدة هى "وبحار تجرى نحو بحار"، وتفعيلة الرجز أيضا فى قصيدة واحدة، هى "من الذى اغترب" أما تفعيلة الرمل فقد حظيت هى أيضا بقصيدة واحدة، هى قصيدة "علّم القلب الثبات"، وبذا فإن البحور الصافية هى النسق المعتمد فى قصائد هذا الديوان، إذ لم يأت بحر واحد من البحور المركبة فيه، مما يؤسس – إلى حد ما – لصفاء الرؤية، وواحديتها، ومن ثم المركزية الصوتية.

وهذا أيضا ما نهض به اعتماد نسق القافية؛ والحفاظ على ترددها بشكل مركزى؛ ويعرف الخليل بن أحمد الفراهيدى القافية بأنها "مجموعة الحروف التى تبدأ بمتحرك قبل آخر ساكنين فى البيت". (١٤)

فتبدو فى قصائد الديوان القافية المحورية فى الغالب والتى تستمر على مدار القصيدة؛ أو القافية المتوالية – أحيانا – والتى لا يسجل تغيرها – فى الغالب – تغيرا فى الرؤية.

فقصيدة "علّم القلب الثبات" التى سبقت الإشارة إليها تتخذ من القافية المحورية نسقا معتمدا، فحرف الروى التاء المردوف بألف يظل فاعلا على مدار القصيدة كلها، ويحتفظ بنسبة تردد عالية، مما يجعله ينهض بمهمة التعويض عما أصاب انتظام تردد القافية عبر نسبة محددة فى نظام الشعر العمودى من انتهاكات، حيث حاول بعض الشعراء التخلص من القافية رغبة منهم فى التوغل فى الثورة على نظام التقفية فى الشعر العمودى، بل وحاول البعض – فى قصيدة النثر – التخلص من الوزن نفسه كما هو معروف فى نظام الشعر العمودى، والتفعيلة نفسها كما هو معروف فى نظام

شعر التفعيلة، لكن هنا نجد كثافة ترددية عالية للقافية، مما يجعلها تقترب – إلى حد ما – من الكثافة الترددية المنتظمة فى نظام الشعر العمودى، حيث نجد الذات الساردة تستخدم نظام القافية المحورية، ومن المعروف " أن القافية المحور تظل تتردد طوال القصيدة على مسافات متفاوتة " (١٥)

فخلال ستة وسبعين سطرا التى تتكون منها هذه القصيدة تتردد القافية ثمانى وأربعين مرة أى بنسبة واحد وثمانية وخمسين بالمائة، وهى نسبة عالية جدا، خصوصا إذا كان هناك كثير من السطور يحمل كلمة واحدة، بل إن بعض مقاطع هذه القصيدة فاقت كثافة تردد القافية فيه الكثير من أنماط نظام الشعر العمودى نفسه.

يقول:

علم القلب الثبات

فالعصافير تغنى

وهى تبنى عشها

وسط هدير الدمدمات

والنجوم العاريات

راقصات راقصات

وسط نهر البسمات

علم القلب الثبات

كل ما يبدو لك مات

هو يصغى لحرير الهمسات [١٦]

وفى قصيدة " من الذى اغترب؟

(إلى قريتى قرية الودى ونحن لانقترب ولا نفترق) [١٧]

يقول:

من الذى اغترب؟

وأغلق الفضاء خلفه..

وأمطرت فى عينيه السحب

أنا أم الصبية..

العجوزفى رواقها

القديم تنتحب

تقلب الأوراق

والوجوه والأقدار

ثم تدفن الحقب

من الذى اغترب؟

تبدو الكثافة الترددية للقافية بوضوح، ففى عشرة سطور تكرر حرف الروى خمس مرات، هذا فضلا عن تكراره مرتين فى غير القافية، ولا شك

أن هذا الترديد يعطى نوعا من التدويم الموسيقى الذى يستغرق الذات الساردة، مما يرشح لعدم اشتباكها مع أصوات أخرى لها إيديولوجيتها الخاصة،ولذا يتم تكريس المركزية الصوتية.

وفى قصيدة " وبحار تجرى نحو بحار "(١٨)

تعتمد الذات الساردة نسق القافية المتوالية،

يقول:

أترى تسقط منا الأيام

أم نسقط منها

وتغادرنا

أم نمضى ونغادرها

إذا كان حرف الروى هنا هو الهاء الموصولة بألف فإن ذلك لا يستمر، و،ما نجد الذات الساردة تغادره إلى حرف روى آخر هو القاف.

يقول: هل تلك الأيام

خيول جامحة

أم تلك سيوف..

سلّت فوق

الأعناق؟

ونراها.. راكضة لبدايتها

دامية وسط سباق

هل تلك قلوب..

تبصر ما يتقلب فينا

فى أعماق الأعماق؟؟

أم تلك دروب غامضة

لا تعرفها الأحداق؟؟

بعد ذلك تتغير القافية فتصبح هى الهاء المردوفة بياء.

يقول:

تأتينا أيام أولى

وتراودنا

ثم تزور سوانا

وتمنيه

هل كانت تسألنا..

.. ماذا كنا نبغيه

لحظات وتراوغنا

فتجيب السائل منا بالصمت

لتخفى ما تخفيه

أو تمنحه ما يشقيه

أو تعطيه ما يكفيه

ثم تغافله وتعاجله

بالندم المسموم

الباقى يطويه

ثم تغادر الذات الساردة هذه القافية إلى قافية أخرى هر الراء المردوفة بألف.

يقول:

هل تلك حديقتنا

موحشة

لا تأتيها الأمطار؟؟

لا تبصرها الأنظار

ولا تعرفها الأطيار

أم تلك الأحلام

المرتجفة

تتبدد فى صبح

مرتجف

يأتيها ليفاجئها

من صحراء

الليل

المؤّار

وتستمر هذه القافية إلى أن تغادرها الذات الساردة فتعود إلى روى ورد من قبل وهوالهاء المردوفة بياء، فيأتى مرتين، ثم تغادره الذات الساردة إلى روى الراء الساكنة المردوف بألف، والذى ورد من قبل، ولا تغادره الذات الساردة، حتى تنتهى القصيدة.

وعلى الرغم من تغير القافية فى هذه القصيدة " وبحار تجرى نحو بحار " فإن مركزية الصوت ظلت مهيمنة عليها، ولم يؤد نسق تغير القافية – كما قد يرشح ذلك – إلى كسر المركزية الصوتية، لأن الرؤية الواحدة ذات الاتجاه الواحد، والصادرة عن ذات نصية واحدة ظلت لها غلبتها، وكان تغير القافية، مؤشرا لتغير نغمة الصوت للذات الساردة نفسها، وليس تغير الصوت نفسه.

ومما يكرس لمركزية الصوت فى هذا الديوان البنية الزمنية؛ حيث نرى فيه التفاتا من الحاضرإلى الماضى أو من الحاضرإلى المستقبل؛ حيث نرى تقنية الارتداد نسقا معتمدا فى بعض قصائد الديوان؛ وتقنية الاستباق أيضا.

والارتداد هو العودة إلى نقطة زمنية تنتمى إلى الماضى لها ثقلها

الضاغط على السارد؛مما يفتح الفضاء الزمنى للنص لتقوم حوارية بين الماضى والحاضر؛ وتنسحب الدلالة على الزمنين "ويفرق هيدجر بين الانقضاء (ماكان) والماضى؛ فالماضى تعبير يصدق على الموجودات التى ليست من نوع الموجود – الإنسانى "المتواجد " لم "يمض "بل "انقضى" أو كان؛ أى أن الكينونة لاتزال باقية؛ وما قد كان لايزال فى الحقيقة كائنا"[١٩].

فى قصيدة "مرثية حلم – مرثية غزالة "[٢٠] يلجأ السارد إلى هذه التقنية. ويبدو تكرار كلمة " مرثية " فى العنوان، ومن المعروف أن العنوان يكتسب أهمية كبيرة فى حقل الدراسات المعاصرة؛ وهناك إجراءات خاصة لتحليله على مستويين " الأول: مستوى ينظر فيه إلى العنوان باعتباره بنية مستقلة لها اشتغالها الدلالى الخاص؛ والثانى: مستوى تتخطى فيه الإنتاجية الدلالية لهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل؛ ومشتبكة مع دلائليته دافعة ومحفزة إنتاجيتها الخاصة بها"[٢١]

ومن هنا فإن تكرار كلمة مرثية فى هذا العنوان يعطى نبرا خاصا لها؛ وتأتى مضافة مرتين: الأولى إلى الحلم الذى ينتمى إلى السارد أكثر؛ وهو له دلالة معنوية؛ والثانية إلى الغزالة التى تشتبك دلالتها مع دلالة الحبيبة؛ حيث يكتسب تشبيه الحبيبة بالغزالة أهمية خاصة تم تكريسها منذ العصر الجاهلى؛ وهذه الكلمة تشتبك دلاليا مع الغزالة، وهى ذلك الحيوان المعروف، و مع الشمس، وبذا تبدو هذه الحبيبة مصدرا للنور الذى يملأ عالم الذات الساردة، وهنا تطل الدلالات الأسطورية العميقة، حيث تبدو الشمس إلها يعبد فى نظر بعض بنى البشر، هؤلاء الذين قاموا بتقديسها

وعبادتها لما لها من أهمية بالغة فى حياة هذا العالم.

وهنا تبدو المراوحة بين المعنوى / الحلم، والمادى/ الغزالة؛ وتقديم الحلم يكتسب أهمية خاصة تكشف عن وعى الذات الساردة بأهمية ما فقد.

ومن هنا فإن العنوان يحرك مؤشر الدلالة فى الفضاء الزمنى؛ لأن الرثاء يكون لشخص كان حضوره المادى فى الزمن الماضى؛ وهذا ما يكرسه النص؛ حيث نجد حوارية بين الزمن الحاضر والزمن الماضى؛ حيث تبدو سطوة الزمن الماضى فى جذب السارد من اللحظة الحاضرة إلى الخلف.

ومن هنا " فإن الموجود – الإنسانى – فى وجوده فى الزمان – لايترك وراءه ما كان – أو ما انقضى من زمنه – ولايتخلى عنه؛ و إنما يكونه"(٢٢)

يقول الشاعر

لماذا – إذا ماذكرتك..

أبصر سربا من البجعات.

التى تتنقل..

بين الشواطئ...

.. تبكى..

..وتهفو الى نور عينيك..

.. عند الغروب

.. كأنك أنت

الجميلة فى السرب

كنت هنا فى الصباح..

وكان الصباح

.. بريئا ..

يبدو هنا حضور ضمير المتكلم أنا الذى يمثل صوت السارد؛ وضمير المخاطب أنت التى تنسحب دلالته على الحبيبة الراحلة؛ حيث ينهض الضمير أنت بسحب السارد إلى لحظات لها ألقها فى الماضى؛ حيث كانت الحبيبة هى الأجمل فى سرب البجعات،فبمجرد ذكر الذات الساردة لها يبصر سربا من البجعات، بما تحمله كلمة البجعات الجمع من استدعاء للبراءة والطهر، واستدعاء عالم سماوى، على هذه الأرض، ولكن هذه البجعات تتنقل بين الشواطئ، فى محاولة يائسة للقاء هذه الحبيبة الراحلة، واستخدام الفعل المضارع " تتنقل " يحمل دلالة خاصة ، حيث يستدعى استمرارية البحث عن الراحلة، ثم يأتى الفراغ من خلال نقطتين ليطلق لخيال المتلقى العنان فى تصور هذه الرحلة اليائسة، وما فيها من حزن الرفيقات على رفيقة راحلة، وهن لايدرين عن مكانها شيئا، فتظل رحلة البحث المضنية عنها ذات طول ممتد، وبعد أن أخذ المتلقى فرصته فى إنتاج دلالات خاصة لهذه الرحلة، سواء من ناحية شكل هذه البجعات أثناء البحث المضنى، أو حالتهن النفسية، أو غير ذلك من صور إنتاج الدلالة يأتى السطر التالى " بين الشواطئ.. "مستدعيا دلالة الحافة بين عالمين أوالعالم البينى بين اليابسة والماء، فالحبيبة قد اختارت الانطلاق – عبر البحر – إلى

بعيد، فى رحلة الذاهب فيها لا يعود أبدا لهذه الأرض، والبجعات مازلن يبحثن بين الشواطئ المختلفة عنها، فهن مازلن على اليابسة، فى حين ذهبت الحبيبة عن هذه الشواطئ بعيدا ومن هنا فإن السطر التالى ".. تبكى.. " له دلالته الخاصة فى استدعاء عنصر الفقد الذى يلقى بثقله على هذه البجعات بسبب فراق واحدة عزيزة منهن،

فقد كانت هنا؛ وكان الصباح بريئا؛ حيث تحتل هذه الكلمة والنقط التى قبلها والتى بعدها سطرا شعريا كاملا، مستدعية حالة من الاستغراق التام فى فعل البكاء، ثم يأتى السطر التالى ".. وتهفو إلى نور عينيك.. " حيث يلعب الفراغ الدور نفسه فى إنتاج الدلالة، فيأتى فبداية السطر، كما يأتى فى نهايته أيضا، وكأن هذه البجعات وهى تهفو إلى نور عين هذه الحبيبة الراحلة يحيط بها الفراغ من كل جانب، فيبدو التركيز واضحا على حالتها، خصوصا عند الغروب، الذى يستدعى حالة الرحيل، عن هذا العالم، وكأن الحبيبة شمس تغرب، وهذه البجعات تحاول أن تستمد النور من عينيها قبل رحيلها، وتستمر عملية كسر الصوت الملفوظ فى السطرين التاليين، من خلال النقط التى تأتى فى بدايتهما، وتستمر عملية تكريس جمال هذه الحبيبة الراحلة فى سرب البجعات، وكأنها هى الجميلة فى السرب، بعده تأتى عملية الرتداد من خلال الفعل الماضى "كنت " التذينسحب على الحبيبة، وتراره " كان " الذى ينسحب على الصباح، فى ربط واضح بينها وبين الصباح بما فيه من طهر وألق

" وكان الصباح

.. بريئا.. "

فى إشارة إلى حالة من استغراق البراءة لهذه الفترة؛ ثم يمضى بنا السارد إلى أن يجتمع الضمير "أنا" والضمير "أنت"؛ ويتوحدان فى الضمير "نحن".

وكنا معا فى صهيل الأغانى

نلامس صمت الليالى

الطوال

نحس دبيب الفراق

الثقيل المفاجئ

دبيب العتاب الأخير الذى..

يحرق القلب

نعرف أن الذى

نبتغيه المحال

ونعرف أن يدينا بلا حيلة

ونمسك جمرا

بأفواهنا فى المساء

لكى لايقال الذى

لايقال

وعلى الرغم من أن الضمير المعتمد فى السطور السابقة قد انتقل إلى الضمير نحن فإن ذلك " يعنى فقط انتقالا من تعبير فردى مباشر إلى تعبير فردى يأخذ شكلا جمعيا؛على النحو الذى يصل به إلى مجرد تغيير فى الضمائر دون تغيير فى الرؤية والبناء"[٢٣] وهذا يكرس لمركزية الصوت؛ ولاينحرف بها إلى بنية درامية.

كما تنهض سلبية الآخر وصمته بتكريس هذه المركزية؛ فالآخر يبدو من خلال صوت السارد؛ ولايملك أى وجود منحرف عن الوجود الذى رسمه له السارد.

فى مرحلة تالية تنقسم ال (نحن) إلى ال (أنا – أنت) حيث يستحضرالسارد لحظات الرحيل وغياب الغزالة / الحبيبة.

ثم تأتى المرحلة الأخيرة حيث يغيب الضمير (أنت)؛ ويبقى الضمير (أنا) وحيدا.

وأبقى أعاقر..

رعشة روحى

وأدمن صمتى..

وأبصر دم الليالى

.. يسيل..

ودم

الصباح

أما تقنية الاستباق فهى بدورها تسهم – فى هذا الديوان – فى تكريس مركزية الصوت أيضا؛ وهى " مفارقة تتجه نحو المستقبل بالنسبة للحظة الراهنة (مفارقة الحاضر إلى المستقبل)؛ إلماح إلى واقعة أو أكثر ستحدث بعد اللحظة الراهنة (أو اللحظة التى يحدث فيها توقف للقص الزمنى ليفسح مجالا للاستباق؛ توقف؛ لقطة مستقبلية؛ منظور مستقبلى"[٢٤]

وهذه التقنية تفتح الفضاء الزمنى على المستقبل فتقوم حوارية بين الحاضر والمستقبل من خلال منظور الذات الساردة. وهذه التقنية قليلة فى السرد الذى يتخذ من الضمير الغائب نسقا معتمدا، لأن السارد بضمير الغائب "يكتشف أحداث سرده فى نفس الوقت الذى يرويها فيه ويفاجأ مع قارئه بالتطورات غير المنتظرة"[٢٥] . فى حين يبدو "أن السرد بضمير الأنا (person _ I)، يمثل الشكل الروائى الأكثر ملاءمة لتقنية الاستباق"[٢٦]

وبوجود هذه التقنية – فى الديوان – مع تقنية الارتداد تجد مركزية الصوت فضاءها الزمنى الذى يستغرق اللحظات الثلاث: الماضى والحاضر والمستقبل.

يقول:

تعالى.. إلى نزهة فى الربيع

نهيئ ذكرى لقاءاتنا

تحت ورد الليالى

التى هجرتها الشموع[٢٧]

فالسارد هنا ينفلت من ضغط اللحظة الحاضرة؛ ووطأتها إلى لحظة تقع فى المستقبل تكون فيها الأمنية متحققة؛ فبمجيئها سينهضان معا بتهيئة ذكرى اللقاء.

لكن رغم المركزية الواضحة للصوت – فى هذا الديوان – فإننا نجد أن انقسام الصوت على نفسه يخفف من حدة هذه المركزية؛ وذلك من خلال اعتماد تقنيات تسهم فى خلق بنية حوارية داخلية أقرب إلى بنية المونولوج منها إلى بنية الديالوج؛ ومن هذه التقنيات: الحوارية فى شكلها الصامت؛ بمعنى أننا نجد صوتا آخر يحاوره السارد؛ لكن المركزية تبدو فى جانب السارد؛ فلا نكاد نسمع صوتا ملفوظا لهذا الصوت الآخر؛ أو إيديولوجية معينة؛ وإنما يبدو صوته وإيديولوجيته من خلال الصوت السارد نفسه.

ورغم تمدد البنى التركيبية؛ وظهورها إلى جانب مركزية الصوت السارد فإننا نجد الصوت الآخر له حضوره القوى؛ الذى ربما لايقل عن مركزية الصوت نفسه, لأننا نجد أن حياة هذه المركزية, وتناميها نتيجة لوجود هذا الصوت الآخر.

يقول:

تعالى إلى نزهة...

فى الربيع

لنقطف بعض الأغانى...

... التى أوشكت

أن تضيع

ونطلق فى الأفق...

.. ضوء الفراشات...

.. فوق مرايا الجداول...

عبر الفضاء الوسيع

نحلق مثل الطيور

التى ألهمتها الحدائق

... هذا الجنون البديع[٢٨]

يبدو وجود الآخر من خلال الأمر – تعالى – لكن هذا الآخر يبدو صامتا, وإذا كان له ملفوظ فإن السارد يمحو ملفوظه, ويستعين بالفراغات, وإذا كان محو الملفوظ يساهم فى تكريس مركزية الصوت, فإن الفراغات تخفف من حدة هذه المركزية , لأنها تشير بقوة إلى وجود الصوت الآخر.

ويتحقق الحوار بين الصوت السارد والصوت الآخر من خلال القول والقول الشارح, فالقول يشرح نفسه بنفسه, وهذا يستدعى من القارئ الإنصات بعمق ومحاولة إنتاج ملفوظ أو تعلية مستوى نغمة الصوت الآخر الذى يتشكل من خلال الصوت السارد من الدرجة صفر إلى درجة مسموعة.

ومن هنا "فإن للمتلقى أو القارئ دورا فعالا فى سد فراغات النص, واستكشاف رموزه وإشاراته وتشكيل دلالاته "[٢٩] وهنا تبدو جدلية المعنى

والكتابة بوضوح؛ وتثار هذه الحدلية من خلال النقط, والفضاء الذى تمنحه الصفحة, واستغلال السارد له, حيث يعتمد السارد نظام النقط فى تعطيل وصول المعنى دفعة واحدة فى محاولة منه لجذب المتلقى إلى منطقة فراغ صامتة على المستوى الظاهر, لكن صوت هذه المنطقة العميق ذو قوة واضحة, ومن ثم فإن زعزعة يقين الجملة يبدو نظاما معتمدا, كما تبدو حوارية صامتة– من جانب واحد – يملؤها المتلقى من خلال هذه النقط، لأن الفراغات أو الفجوات" هى المناطق غير المعبر عنها فى الخطاب، والتى تناط بالقارئ مهمة تعبئتها بما يؤدى إلى إنتاج المعنى نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ. وهكذا ترسم الفراغات والمناطق الخالية المسار لقراءة النص بواسطة تنظيم مشاركة القارئ فى بنية الأوضاع المتحولة الخاصة بها. وهى فى الوقت نفسه تحفز القارئ لكى يستكمل البنية حتى يؤدى ذلك إلى إنتاج الموضوع الجمالى"[٣٠]

فحينما يقول:

تعالى إلى نزهة..,

فى الربيع

فإننا نجد النقط بعد كلمة نزهة تشير إلى حذف ما " والحذف يحدث حين يتم إسقاط عنصر بنيوى أساسى من جملة أو فقرة "[٣١] ومن هنا فإن النقط تنهض بإثارة استفهام من الصوت الآخر, وكأن هذا الصوت يقول, ومتى هذه النزهة؟ فيجيب السارد:

فى الربيع

وإذا كان المتلقى قد توصل إلى إنطاق الصوت الآخر بهذا السؤال أو تعلية مستوى نغمته من الدرجة صفر إلى درجة مسموعة, فإن ذلك كان نتيجة وجود شبه الجملة " فى الربيع " التى أثارت هذا السؤال, وكأن القول قد نهض بتكريس وجوده.

وحينما يأتى السطر الثالث

لنقطف بعض الأغانى..

فإن هذه البنية التعليلية تنهض بإنطاق بنية مسكوت عنها, وهى: لماذا نذهب إلى نزهة فى الربيع؟

ثم ينهض الفراغ المتجسد فى النقط بتكريس وقفة صامتة بين الأغانى من ناحية, والاسم الموصول من ناحية أخرى. حيث يطالعنا الصمت بعد كلمة الأغانى, والصمت قبل الاسم الموصول فى السطر الذى يليه فتكون الوقفة مضاعفة سواء على المستوى البصرى أم على المستوى الدلالى, وكأن الجملة تنشق فى المنتصف, وتحتاج من المتلقى دورا فى محاولة سد الفجوة التى نجمت عن ذلك.

وقد بدا بوضوح فى النظرية الأدبية الحديثة "إبراز لدور القارئ الإيجابى فى إنتاج النص لا فى تلقيه فحسب"(٣٢)

وهنا يبدو دور القارئ حين يقوم بإنتاج ملفوظ الصوت الآخر, أو تعليته من الدرجة صفر إلى درجة مسموعه, فيبدو السؤال: أية أغان؟ مشروعا, وتأتى الإجابة:

الأغانى التى أوشكت

أن تضيع

ثم يتم تكريس هذه التقنية.

يقول:

ونطلق فى الأفق..

.. ضوء الفراشات..

. . فوق مرايا الجداول...

عبر الفضاء الوسيع

فحينما يأتى صوت السارد واضحا ونطلق فى الأفق يأتى الفراغ الكتابى والمتمثل فى النقط مما يستدعى تدخل المتلقى لإنطاق الصوت الآخر, أوتعليةمستوى نغمة الصوت من الدرجة صفر إلى درجة مسموعة, وذلك عن طريق السؤال: ماذا نطلق فى الأفق, وتأتى الإجابة:

نطلق فى الأفق ضوء الفراشات

ثم يلقانا فراغان كما حدث فى السابق: واحد فى نهاية السطر بعد كلمة الفراشات ينهض بإنطاق الصوت الآخر فيبدو السؤال: فى أى مكان فى الأفق نطلق ضوء الفراشات؟

فتأتى الإجابة:

نطلق ضوء الفراشات فوق مرايا الجداول.

والفراغ الثانى بعد كلمة الجداول الذى يبرز وجود الآخر وصوته غير الملفوظ, حيث يبدو السؤال: عبر ماذا نطلق ضوء الفراشات فوق مرايا الجداول؟ مشروعا. وهذا مايشرحه السطر الأخير

عبر الفضاء الوسيع

وهكذا تقوم حوارية بين القول والقول الشارح " ولو أننا أمعنا النظر فى الخطاب الشعرى, بل فى الخطاب الأدبى بعامة, لما استطعنا أن نحصى الحالات المشابهة, أو التى يتولى فيها الخطاب شرح نفسه بنفسه, أى التى ينقسم فيها إلى قول وقول شارح لهذا القول"[٣٣]

كما يبدو بوضوح اعتماد هذا الديوان على "استغلال الصمت أو الوقفة, على المستويين الكتابى والبصرى, بما لهما من حمولة سيميائية, وقيم نغمية, تشكلت من الإيقاع الذى تخلقه السكتات بين المقاطع من جهة, والعلاقات بين السطور الشعرية بعضها ببعض من جهة أخرى, هذا فضلا عن الصمت الذى تخلقه أساليب الكتابة والطباعة فى النص الشعرى"[٣٤]

كما أن الاستحضار اللغوى لصوت الآخر ينهض بكسر مركزية الصوت فى هذا الديوان, ففى قصيدة "هل الأرض جنت؟"[٣٥] نجد المركزية تنقسم على نفسها, وذلك من خلال صوت السارد الذى يقوم بدور الكورس فى التعليق على الأحداث, وصوت الأرض التى تتعذب بكثرة الذنوب على سطحها, ومن ثم تهتز لتبتلع أبناءها.

وقد نهضت عتبات النص فى العنوان والمقدمة بالتمهيد لموضوع القصيدة, وخطة سيرها, حيث جاء فى المقدمة (بعد الزلزال المروع الذى هز

إندونيسيا................)

وعلى الرغم من وجود الصوت الآخر فى حالته المنطوقة فإنه يبدو من خلال صوت السارد, فهو الذى أنطق الأرض.

يقول:

أرى الأرض تسعى خلال العناكب

هائمة فى الظلام

مسربلة بالذنوب

تفكر فى حزنها

وتسأل رب السماء

النجاة من الهول

مما تأجج من حقد

بعض القلوب

وتمضى لتصرخ بين فجاج

الغيوب

إذا كان الضمير الذى يطالعنا فى البداية هو/ أنا/ الضمير المتكلم الذى يكرس لمركزية الصوت/السارد فإن ضمير الغائب/هى/ الذى يكرس للصوت الآخر يمثل مرحلة انتقال من ضمير المتكلم الذى يمثل صوت السارد إلى ضمير المتكلم الذى يمثل صوت المسرود عنه/ الأرض,

واستحضاره, فتتراوح المركزية بين الصوتين على مدار القصيدة.

يقول:

وتمضى لتصرخ بين فجاج

الغيوب

أنا الآن يارب

ضقت بما قد حملت

من الشر بين البشر

وهذى دماء الطفولة

تنعى العدالة

فى الأرض

ما من مفر

وفى قصيدة "مرثية حلم – مرثية غزالة " يستحضر السارد صوت حبيبته الراحلة أثناء الرحيل.

يقول:

أسأل ماذا تخافين

تأتى تنوح الدموع

وقالت أحس بريح

من الشوك

تدخل جسمى

أحس بعاصفة

فى الضلوع

فقد جاء الصوت الآخر هنا ذا تجسد لغوى واضح فى إجابة منه على صوت السارد العاشق:ماذا تخافين؟ ليقدم لنا انحرافا لمركزية الصوت / الصوت السارد، إلى مركزية أخرى / الصوت الآخر، ومن خلال هذه الحوارية تتمدد القصيدة إلى فضاء آخر على الصفحة.

كما أن حوارية النص مع التراث تقدم كسرا آخر لمركزية الصوت,إذ من المعروف أن عمرو بن العاص وصف ما يشعر به أثناء احتضاره وكأن السماء انطبقت على الأرض, وشبه خروج الروح من الجسد بغصن من الشوك ينزع من قطن.

وقالت أحس بريح

من الشوك

تدخل جسمى

وحينما يقول:

ونعرف أن يدينا بلا حيلة

ونمسك جمرا

بأفواهنا فى المساء

لكى لايقال الذى

لايقال

فإننا نجد صدى حديث الرسول الكريم "يأتى زمان على أمتى القابض فيه على دينه كالقابض على الجمر"

وبذا تظهر أصوات أخرى متداخلة مع الصوت المركزى / السارد, والصوت الآخر/ الحبيبة فتقوم بخلخلة المركزية الصارخة للصوت لتحتوى أصواتا أخرى.

يقول مخاطبا قريته(٣٧)

ياقريتى التى أحملها

ما بين أضلعى

تفاحة من الذهب

أنا وأنت

قصة تبددت

يلفنا الذهول

وسط عالم

من الكذب

تبدو العلاقات بين طرفى الصورة – فى النموذج السابق – لا تمثل

فجوة لدى المتلقى؛فتصوير قريته التى يحملها بين ضلوعه بتفاحة من الذهب لا يفجر النسق المعرفى لدى المتلقى فى تلقيه للصورة؛ والتشبيه البليغ الذى يصور فيه السارد وقريته قصة تبددت لايمثل هو الآخر فجوة بين طرفيه.

لكن ذلك لايمنع من وجود طبقات صوتية عميقة داخل الصوت السارد، فالتفاحة الذهبية رمز له رصيده الأسطورى العميق لدى المتلقى، فهى رمز للغنى، ورمز للكنز الذى يبذل فى سبيله كل رخيص وغال، كما أن التفاحة الذهبية لها هيمنتها الواضحة على التفكير البدائى، حيث تظهر كثيرا فى الأساطير اليونانية، فيقوم البطل بمغامرات فائقة للحصول على التفاحات الذهبية الثلاث، كما هو موجود فى أسطورة "هرقل" الذى يذهب فى مغامرة عجيبة إلى "حديقة الهسبرديز" من أجل الحصول على التفاحات الذهبية الثلاث بناء على طلب ابن عمه الملك، ويلاقى فى رحلته تلك كثيرا من الأهوال، والتى يستطيع بقوته الفائقة، وذكائه الوقاد تذليل كل تلك الأهوال، ثم يحصل على التفاحات الذهبية، ويعود بها. " (٣٨)

كما إننا لانعدم هذا الرمز فى ألف ليلة وليلة وغيرها. والسارد هنا يحملها بين أضلعه فى إشارة واضحة إلى أهميتها الكبيرة، وتعلق السارد بها.

لكن كل هذه الطبقات العميقة لاتمنع من وجود مركزية الصوت، لأن الصوت السارد قام بابتلاعها ضمن تياره، وكان وجودها متلائما معه، ولم تنهض هذه الطبقات العميقة بمجابهة الصوت السارد، والتعبير عن نفسها بصوتها.

وفى قصيدة "علّم القلب الثبات" يقول::

علّم القلب الثبات

فالذى لاشك يأتى

هو آت

والذى فات –

– ابكه ما شئت – فات. (٣٩)

يطل من خلال صوت الذات الساردة صوت آخر له حضوره القوى فى وجدان الجماعة، هو صوت قس بن ساعدة الإيادى فى خطبته التى يقول فيها "... إن من مات فات وكل ما هو آت آت"(٤٠)

وهنا نجد صوتين فى صوت، مما ينهض بتوسيع مجرى النص الشعرى فى هذه المنطقة من القصيدة، فيبدو نوع من التداخل الصوتى، أو الابتلاعات الصوتية، مما يكسر من حدة المركزية الصوتية، لأنه وإن كانت الذات الساردة هى صاحبة التوجه الصوتى فإنها تداخلت مع صوت تعرفه الجماعة، فأدى ذلك إلى استحضاره، وكأن الذات الساردة تطل علينا بصوتها الذى منحه الصوت الآخر قوة، ولكن هذه الإطلالة ذات عمق واضح لأنها تتحد مع صوت جاءنا من خلال القرون. وهنا يبدو هذا الاتحاد الصوتى ذا أهمية بالغة، فى تكريس المعنى الذى تريده الذات الساردة، والاطمئنان إلى حكمة ذات فاعلية قوية على مدار القرون، وهى " إن ممن فات فات، وكل ما هو آت آت " فتكون هذه الحكمة هى الركيزة القوية

التى تطمئن إليها الذات الساردة، فى عملية اكتساب الثبات لقلبها المعنّى.

كما ينهض استخدام الضمير بالإيحاء بكسر المركزية الصوتية، ففى قصيدة "علّم القلب الثبات" تستخدم الذات الساردة الضمير الثانى "أنت"، وهو ضمير يستدعى ذاتا أخرى تحاورها الذات الساردة، لكن الملاحظ أن القصيدة تستمر من بدايتها إلى نهايتها وهى تعتمد صوتا واحدا، هو صوت الذات الساردة، وتبدو الذات الأخرى التى يستدعيها ضمير الخطاب " أنت " صامتة، على مدار القصيدة كلها، فهى تتلقى صوت الذات الساردة دون أن تنهض بمحاورته، فلا نعرف رأيها فيما يبدو من خلال صوت الذات الساردة، ولانعرف مدى موافقتها على ما تطلبه الذات الساردة منها، من حيث تعليم القلب الثبات أمام المحن التى تتلقاها.

وهنا تشتبك الدلالة، لأن مرجع ضمير الخطاب "أنت" غير محدد، فلانعرف تحديدا مرجعه، ومن ثم فإن أفق تلقى القارئ لا يجد مانعا من إرجاع هذا الضمير إلى ذات أخرى غير الذات الساردة، ذات تمتلك من الطاقة والقدرة مايجعلها تمنح قلب الذات الساردة هذه القدرة على الثبات أمام المحن التى تتلقاها، وبذا تبدو هذه البنية بنية ديالوجية، لكن الحوار فيها من طرف واحد، أما الطرف الثانى فهو صامت، ولكنه موجود من خلال صمته، وعلى المتلقى أن يستعين بما لديه من أفق توقع كى ينهض بإنتاج هذا الصوت الصامت.

كما لا يجد أفق تلقى القارئ أيضا مانعا من إرجاع هذا الضمير إلى الذات الساردة نفسها، وكأن الذات الساردة تحدث نفسها، وتحاول بكل

طاقتها، وبكل منطقها فى الإقناع أن تستمد من أعماقها القدرة على الثبات أمام المحن التى تتلقاها، وبذا تبدو هذه البنية بنية مونولوجية، لكنها أيضا من طرف واحد، لأن الصوت الآخر للذات الساردة التى تحدث نفسها غير منطوق، ولكنه موجود أيضا من خلال صمته، وعلى المتلقى فى هذه الحالة كما فى الحالة التى قبلها أن ينتج هذا الصوت الصامت من خلال أفق توقعه.

كما ينهض التوثيق التاريخى فى قصائد هذا الديوان " تعالى إلى نزهة فى الربيع " للشاعر مُحَمَّد إبراهيم أبو سنة بالإيحاء بكسر المركزية الصوتية، ففى نهاية كل قصيدة من قصائد الديوان نجد ثبتا بتاريخ كتابتها، فالقصيدة الأولى "تعالى إلى نزهة فى الربيع" والتى منحت هذا الديوان اسمه نجد فى نهايتها تاريخ كتابتها وهو ٣١ / ٢ / ٢٠٠٦، والقصيدة الثانية وهى " مرثية حلم مرثية غزالة " نجد فى نهايتها تاريخ كتابتها، وهو ١٩ / ٩ / ٢٠٠٧، والقصيدة الثالثة، وهى " وبحار تجرى نحو بحار " نجد فى نهايتها تاريخ كتابتها، وهو ١٨ / ١ / ٢٠٠٦، والقصيدة الرابعة، وهى " من الذى اغترب؟؟ " نجد فى نهايتها تاريخ كتابتها، وهو ٩ / ٤ / ٢٠٠٨، والقصيدة الخامسة، وهى " علّم القلب الثبات " نجد فى نهايتها تاريخ كتابتها، وهو ٢١ / ٧ / ٢٠٠٨، والقصيدة السادسة، وهى " صدى للغبار "نجد فى نهايتها تاريخ كتابتها، وهو ٢٥ / ٢ / ٢٠٠٣، أما القصيدة الأخيرة، وهى " هل الأرض جنت؟ " فإننا نجد فى نهايتها تاريخ كتابتها، وهو ٢٩ / ٢ / ٢٠٠٤.

وهنا يبدو المجال الذى تستدعيه القصيدة مختلفا عن المجال الذى يستدعيه التأريخ لها نفسه، فالنص الشعرى يأتى من مجال مختلف عن

التأريخ، لأن النص الشعرى، وإن كان لايلغى عمل العقل فيه، فإن هذا العمل العقلى ليس الشئ الوحيد الفاعل فى كتابة النص الشعرى، وإنما هناك أيضا جانب اللاوعى الذى له فاعليته الكبيرة فى إنتاج النص الشعرى، فجانب الوعى فى عملية الإبداع يمثل قمة جبل الجليد الظاهرة للرؤية، أما جانب اللاوعى فإنه يمثل الجسم الكبير المتخفى تحت هذة القمة الظاهرة، فى حين نرى أن العنصر التأريخى ينتمى إلى جانب الوعى أكثر من أى شئ آخر،وكأن الذات الساردة / الشاعرة تنقسم على نفسها، أو تظهر لنا فى حالتين مختلفتين، الحالة الأولى هى حالة الذهول، فى محاولتها الإمساك بالمعنى الشعرى، والحالة الثانية هى حالة العودة إلى الوعى التام،وذلك من خلال نهوضها بعملية التوثيق التاريخى للحالة الأولى. وبذا تظهر حالتان لصوت الذات الساردة، مما يخفف من كثافة المركزية، واتجاهها فى جانب واحد، أو حالة واحدة.

كما أن المتلقى لا يجد ما يمنعه من محاولة العثور على صاحب آخر لهذا الصوت الذى ينهض بالتأريخ لهذه القصائد، فقد يكون صوت المؤسسة التى نهضت بطباعة هذا الديوان، وهى هنا " الهيئة العامة لقصور الثقافة " أو صوتا آخر غيرها، عرفت بطريقة، أو بأخرى تاريخ كتابة هذه القصائد، سواء من الذات الساردة، أو من غيرها، وأثبتته هى، وبذا لا تستأثر الذات الساردة / الشاعرة بالصوتين، وإنما يتداخل مع صوتها الثانى صوت آخر، على المتلقى إسناده إلى ذات أخرى غير الذات الساردة / الشاعرة.

ومن هنا فإن مركزية الصوت وانكسارها أو انقسامها على نفسها – فى هذا الديوان – لاتصل إلى الحوار, وإنما تكشف عن تحاور أقرب إلى

المونولوج, وبذا "يحقق "التحاور" – فى القصيدة – نتيجتين رئيسيتين: الأولى,بنائية, حينما تنكسر أحادية بناء الصوت, فتنكشف مناطقه المضيئة والظليلة معا, ويكتسب عمقا وبعدا جديدا لتتجلى رؤية الشاعر للعالم والذات فى خباياها الدفينة, والثانية معنوية, حيث يتحقق عبرها تعميق شعور القارئ والمتلقى بعامة – بما ينطوى عليه الصوت الخارجى من رؤى"(٤١)

الهوامش

(١) ميخائيل باختين ،الخطاب الروائى ، ترجمة مُحَمَّد برادة ، ص 58 ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ،١٩٨٧

(٢) جمال شحيد ، فى البنيوية التركيبية ، دراسة فى منهج لوسيان جولدمان ، ص٤٢ ، دار ابن رشد للطباعة والنشر ، ١٩٨٢.

(٣) عبد السلام المسدى ، الأسلوبية والأسلوب ،نحو بديل ألسنى فى النقد والأدب ، ص١٦٠، الدار العربية للكتاب ، ليبيا – تونس ، ١٩٧٧.

(٤) بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، ص–٤٦، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، بيروت–لبنان، ط–١، ٢٠٠١.

(٥) شكرى الطوانسى، مستويات البناء الشعرى عند مُحَمَّد إبراهيم أبو سنة ، دراسة فى بلاغة النص ، ص٣٩٧.

(٦) مُحَمَّد إبراهيم أبو سنة، تعالي إلى نزهة في الربيع، ص–٥٧، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

(٧) د. عبد الرحمن مُحَمَّد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص–٢١٠، عالم المعرفة ع.٢٧٩ ،

(٨) د بشير تاوريت، مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات، النظرية والتطبيق، ص– ٢٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب

(٩) انظرهذه البنى في قصيدة"تعالى إلى نزهة في الربيع"، ص–٢٨

(١٠) فنسنت ليتش ، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ص–٢٩٦، ترجمة مُحَمَّد يحيى، المشروع القومي للترجمة ٨١.

(١١) يورى لوتمان ، تحليل النص الشعرى ، بنية القصيدة ، ص٩٧ ، ترجمة مُحَمَّد فتوح أحمد ، دار المعارف ، ١٩٩٥ .

(١٢) مُحَمَّد إبراهيم أبو سنة، السابق، ص–٥٩

(١٣) مُحَمَّد إبراهيم أبو سنة ، السابق ، ص٦٢ .

(١٤) سيد البحراوى ، العروض وإيقاع الشعر العربى ، ص٨٦ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة دراسات أدبية ، ١٩٩٣ .

(١٥) على عشرى زايد ، موسيقى الشعر الحر ، ص٣٧٩ ، رسالة ماجستير ، قسم النقد الأدبى، كلية دار العلوم .

(١٦) مُحَمَّد إبراهيم أبوسنة ، السابق ، ص٦٢

(١٧) مُحَمَّد إبراهيم أبو سنة ، السابق ، ص ٥٣ .

(١٨) مُحَمَّد إبراهيم أبو سنة ، السابق ، ص٤٥ .

(١٩) أ.د. عبد الغفارمكاوي، نداء الحقيقة، مع ثلاثة نصوص عن الحقيقة لهيدجر، ص-٩٨، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط-١، ٢٠٠٢م.

(٢٠) مُحَمَّد إبراهيم أبو سنة، السابق ، ص-٣٧.

(٢١) د. مُحَمَّد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص-٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦

(٢٢) أ.د. عبد الغفار مكاوي، السابق، ص-٩٨.

(٢٣) رفعت سلام، بحثًا عن الشعر، ص-٧٢، كتابات نقدية، ع ، ١٨٨.

(٢٤) جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة عابد خازندار، ص-١٨٦، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣

(٢٥) سيزا قاسم ، بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ،ص٤٤ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤

(٢٦) شريف الجيار ، التداخل الثقافى فى سرديات إحسان عبد القدوس (مدخل نقدى) ، ص٢٦٨ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة كتابات نقدية ، ١٥٥ .

(٢٧) مُحَمَّد إبراهيم أبو سنة، السابق، ص-٣٣.

(٢٨) مُحَمَّد إبراهيم أبو سنة، السابق، ص-٣١.

(٢٩) طارق شلبي، نجيب محفوظ (٤٠)، في التحليل اللغوي للنص الروائي، ص-٢٤، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ٢٠٠٨.

(٣٠) حامد أبو أحمد ، الخطاب والقارئ ، ص ١١٦ ، النسر الذهبى للطباعة .

(٣١) برونوين ماتن، فليرتياس رينجهام، معجم مصطلحات السيميوطيقا، ترجمة عابد خزندار، ص-٨٣، المركز القومي للترجمة، ١١٥٩، ط١، ٢٠٠٨.

(٣٢) إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص–٢٤، دار شرقيات.

(٣٣) عز الدين إسماعيل، جماليات الالتفات، ضمن كتاب قراءة جديدة في تراثنا النقدي، ص–٨٤٤، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة ٥٩، ١٩٨٨.

(٣٤) د. علاء عبد الهادي، قصيدة النثر والتفات النوع، ص–٥٨، العلم والإيمان للنشر والتوزيع..

(٣٥) مُحَمَّد إبراهيم أبو سنة، السابق، ص–٧١

(٣٦) مُحَمَّد إبراهيم أبو سنة، السابق، ص–٣٧.

(٣٧) مُحَمَّد إبراهيم أبو سنة، تعالي إلى نزهة في الربيع، ص–٥٧، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

(٣٨) انظر ناثانيل هوثورن ، كتاب العجائب ، ص ١٤١ ، ترجمة سهير القلماوى ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة آفاق عالمية ، ٩٥ .

(٣٩) مُحَمَّد إبراهيم أبو سنة ، السابق ، ص ٦١ .

(٤٠) انظر خطبة قس بن ساعدة بكتاب البيان والتبيين للجاحظ ، ١/ ١٦٣ ، تحقيق المحامى فوزى عطوى ، ط١ ، ١٩٦٨ .

(٤١) رفعت سلام، السابق، ص–٧٢.

الفصل الثانى

الصوت المجدول فى أغنية فى شهر آب

حينما نشر السياب قصيدة "أغنية فى شهرآب[1] "فى مجلة الآداب البيروتية ١٩٥٦اكتسبت أهمية خاصة فى حركة الشعر العربى الحديث، لأنها تتناول أسطورة تموز، وما تثيره من جدلية الموت والحياة، مما فتح الباب واسعا لاستخدام هذه الأسطورة فى الشعر العربى الحديث، حتى ظهر تيار شعرى يعرف ب "الاتحاد التموزى "أو الشعراء التموزيون "ولا يخفى الأثر الكبير الذى تركته ترجمة جبرا إبراهيم جبرا لكتاب الغصن الذهبى للسير جيمس فريزر "وما إن ترجم جبرا إبراهيم جبرا جزءا من كتاب الغصن الذهبى لفرايزر حتى أصبحت جدلية الموت والحياة هى الهاجس الأمثل [2] وإذا نظرنا إلى العنوان "أغنية فى شهر آب "فإننا نجد تعالقا مع نصوص عالمية شهيرة أغنية إلى قبرة لشيلى، أغنية إلى البلبل لجون كيتس، أغنية فى شهر تموز لريلكه، وهنا يبدو نوع من الابتلاعات الصوتية لأصوات الآخرين أو التضخم الصوتى، حيث يبو الصوت المفرد حاملا فى طبقاته أصواتا أخرى لشعراء غيره. كما نجد أن كلمة أغنية تحرك مؤشر الدلالة أكثر إلى نوع من الفرحة نلاقيها فى شهر آب، فهذه الأغنية مرتبطة بالزمن، هذا

الزمن هو شهر آب، الذى ربما يكرس لدلالة السعادة بحصاد طال انتظاره.

ومن هنا فإن المتلقى يدخل عالم النص وهو محمل بهذه الدلالة، ومن ثم فإن أفق توقعه يتكون من خلال ذلك، لكن هذا الأفق لايلبث أن ينكسر حينما نغادر عتبة النص /العنوان إلى النص نفسه.

يقول

تموز يموت على الأفق

وتغور دماه مع الشفق

فى الكهف المعتم والظلماء

نقالة إسعاف سوداء

وكأن الليل قطيع نساء !

كحل وعباءات سود

الليل خباء

اليل نهار مسدود (٣)

ومن هنا فإن دلالة الموت تقف فى مواجهة دلالة الفرحة التى تسربت من العنوان محاولة إزاحتها. والملاحظ أن الذى يموت رمز أسطورى له ارتباط وثيق بمنطقة بابل، و هو تموز، الذى "يتألف اسمه من عبارة سومرية معناها " الابن الحق "أو بشكل أكمل "الابن الحق للمياه العميقة ..".ويظهر تموز فى آداب بابل الدينية كزوج أو محب شاب لعشتاروت الإلهة الأم الكبرى التى كانت تتجسم فيها قوى التناسل فى الطبيعة(٤) "وإذا كان تموز يعنى فى السومرية "الابن الحق للمياه العميقة "فهنا إشارة واضحة إلى أن الماء هو

أصل الحياة. ومن هنا فإن السارد يتكئ على الأسطورة، و"الأسطورة بمعنى أوسع، تعنى أية قصة مؤلفة تتحدث عن المنشأ والمصير."(٥) وهى فى الأساس تنتمى إلى الجماعة،إذ "لايعرف للأسطورة مؤلف معين، لأنها ليست نتاج خيال فردى، بل ظاهرة جمعية يخلقها الخيال المشترك للجماعة وعواطفها وتأملاتها.(٦)".

والحقيقة أن الأسطورة البابلية تذكر أن تموز صرعه خنزير برى، وأن دمه تحول إلى شقائق، وأن غيابه يسبب الجدب، وعودته مرة أخرى خلال العام تسبب الحصاد، "ولقد كان يعتقد أن تموز أو أدونيس يموت كل عام، وأن عشيقته الإلهة عشتار "ترحل بحثا عنه، وأثناء غيابها تتوقف عاطفة الحب فيتوقف الخصب وتتهدد الحياة بالانقراض، وحين تعود برفقة حبيبها تنتعش الطبيعة كلها. " (٧) ومن هنا فإن هذه الأسطورة مرتبطة بالبيئة الزراعية، وما فيها من جدب وحصاد. " فقد حاول الإنسان منذ ان امتلك القدرة على الوعى والإدراك أن يفسر ما حوله من حوادث ووقائع، ويستشف أجوبة لأسئلة كثيرة كانت تلاحقه وتعترضه من فينة إلى أخرى، ومن جراء تفكيره وتحليله لأسباب ودوافع هذه الظواهر نشأت لديه عدة أنواع من التفكير من بينها "التفكير الأسطورى(٨)" لكن السارد يجعل تموز يموت، ولايقتل – فى السطر الأول – وموته على الأفق، وليس على الأرض، فى إشارة واضحة إلى تحول تموز إلى رمز كونى، يراه أهل الأرض جميعا، لكن السطر الثانى يحول مؤشر الدلالة إلى مقتل تموز، حيث يقول:

وتغور دماه مع الشفق لأن وجود الدماء يرشح لفعل القتل، وهذا ما ذكرته الأسطورة. وإذا كان الشفق ذا لون أحمر، فإن هذا اللون يتداخل مع

لون الدم.

وكان لتغيير مسرح القتل من الأرض إلى الأفق دور فى الإيحاء بارتباط المصير على الأرض بما يحدث فى السماء. كما تنهض القاف المكسورة فى أول سطرين بتكريس عنف الرحيل المنكسر لتموز ودمائه عن هذا العالم، ومن ثم الدخول فى الكهف المظلم وإفساح المجال لظهور الليل وما يمثله من سواد قاتم. كما أن ترديد الدال المضمومة يمثل حالة نتوء بارز بسبب وجود هذا الليل.

ويبدو انفتاح رمز تموز الذى يموت على الأفق) على رمز آخر هو رمز الشمس، فقد جاء فى الأساطير اليونانية عنها أن عربة من الخيول تجرها بسرعة فائقة من الشرق فى اتجاه الغرب، حتى تدخل إلى كهف مظلم. (٩)

وهناك علاقة وطيدة بين أوزوريس، وهوالمعادل المصرى لتموز،وبين الشمس فقد "فسر أحيانا كإله للشمس بسبب ارتباط قصة موته بالظواهر الشمسية بشكل أفضل من ارتباطها بأية ظواهر أخرى فى الطبيعة. (١٠)"

وهذا مافتح باب الدلالة ليستدعى رموز الظلام الواردة فى المقطع السابق، فلا يخلو سطر من السطورالستة السابقة من ذكر الظلام صراحة أو ما يدل عليه. وقد استعان السارد بالبنية التشبيهية لتكريس صور الظلام التى انطلقت بسبب غياب تموز المنفتح على رمز الشمس، وخصوصا بنية التشبيه البليغ، "والتشبيه البليغ هوعمليا توحيد لهويتين متباينتين، عن طريق الإلحاح على نقطة الالتقاء بينهما وإبطال مسافة التباين(١١) "و كانت البنى التشبيهية لافتة، فقد شبه السارد الظلماء بنقالة إسعاف سوداء، كما شبه

الليل بقطيع من النساء، وشبهه أيضا بالخباء، وهنا يختزل السارد الكونى (الظلماء – الليل) إلى نثريات أرضية، وفى النهاية يأتى تشبيه الليل بالنهار المسدود، وإذا كانت البداية مع تموز فإنه يطالعنا وهو فى حالة احتضار ورحيل عن هذا العالم، وهو يمثل الذكر ويتداخل مع رمز الشمس مصدر النور والحياة للعالم، مما أدى انحساره /انحسارها إلى ظهور صور الظلام المتداخلة مع قطيع النساء المتشحات بالسواد.

وهنا تبدو كثرة العنصر النسائى – قطيع نساء – فى مقابل غياب الذكر / تموزرمز الخصوبة الضائعة وإذا رجعنا إلى الأسطورة القديمة عرفنا منها أن الطعنة قد أصابته فى رمز الفحولة، ولذلك كان هذا البرد الغريب فى شهرآب، وسيطر ذلك الجوع وأصبح الليل "نهارا مسدودا[١٢]".

وإذا كان المقطع السابق جاءنا من خلال صوت راصد، كونى، محايد، لايشتبك مع الأحداث فى المقطع، ويتخذ من الضمير الثالث نسقا معتمدا، فإن الفراغ بعده ينهض بإنتاج الدلالة، ويمكن القول " إن النص الشعرى نص صوتى نعم، ولكنه يسمح بأكبر قدر من التصرف فى الكتابة والتحرير.[١٣] ".

وهنا يبدو التخطيط المسبق فى الكتابة الشعرية "ويمكن القول فى كل الأحوال، إنه حيثما اقتنصنا فى الكتابة الشعرية ما يشير إلى تخطيط مسبق فإن بوسعنا الحديث عن قيمة فنية لتلك الكتابة، على اعتبار أن كل ما يخطط فى الشعرلا يكون كذلك إلا لكى يحمل قيمة ما. [١٤]" وقد نهض هذا الفراغ بفتح محور آخر من محاور النص، حيث يأتى المقطع التالى منتميا أكثر

إلى العالم الأرضى فى خصوصيته، فى مقابل المقطع السابق الذى يرصد ماهو كونى خصوصا فى موت تموز، وانفتاحه على رحيل الشمس، وترك المجال لقوى الظلام.

وكان لتشبيه الليل بقطيع من النساء والاستغراق فى التفاصيل مثل الكحل والعباءات السود أثر واضح فى استدعاء التفاصيل البيتية فى المقطع الثانى يقول:

ناديت مربية الأطفال الزنجية:

الليل أتى يا مرجانة

فأضيئى النور. وماذا إنى جوعانة..

و.. نسيت.. أما من أغنية؟

بم يهذر هذا المذيا ع

فى لندن موسيقى جاز يا مرجانة،

فأليها – إنى فرحانة

والجاز من الدم إيقاع(١٥)

هنا يبدو تحول الضمير من الضمير الثالث فى المقطع الأول والذى نهض بتأسيس فكرة المحايدة إلى الضمير الأول، الذى يشتبك مع الأحداث ويؤسس لفكرة الذاتية، حيث يظهر هذا المقطع من خلال صوت آخر غير صوت السارد المحورى فى المقطع الأول، فتبدو طبقات سردية داخل السرد المحورى، فتنكسر مركزية الصوت، وتبدو من خلالها مركزيات صوتية أخرى،

وهذه المركزيات الصوتية ليست متناقضة مع مركزية الصوت المحورى – بل لايوجد مانع حتى الآن من أن يكون صوت السارد المحورى الذى طالعنا فى بداية القصيدة هو نفسه صوت سيدة البيت مما يؤسس لعملية التداخل الصوتى، أو اشتباك صوتين سرديين فى صوت واحد، وكان ذلك نتيجة اتخاذ الضمير الثالث نسقا معتمدا فى المقطع الأول، وتحوله الفجائى إلى الضمير الأول فى هذا المقطع مما يعطى إيحاء بأن الصوت فى المقطع الأول هو نفسه فى المقطع الثانى الملفوظ – وهذه المركزيات الصوتية تسهم فى تكريس الدلالة التى أطلقها فى المقطع الأول، وهى دلالة غياب الخصوبة بغياب تموز /الشمس. فيبدو الصوت المهيمن فى المقطع السابق لسيدة تنادى مربية الأطفال الزنجية، ويبدو تكريس الرمز هنا فى مربية الأطفال الزنجية حيث ترمز إلى الأرض التى كرستها النصوص المقدسة والنصوص غير المقدسة كأم للبشر. "إن تسمية الأرض بالأم تكون تسمية على سبيل الحقيقة لا المجاز، لأنها فى قدرتها الديناميكية تكون محملة بقدرات الإخصاب، وواضح أنها أول نمط من الأنماط الأولية ظهورا، فإذا حرثها الإنسان وأفلحها، ودفن فيها البذور قامت بإنماء البذور كما تنمو الأجنة فى بطون الأمهات، ويحدث تكرار فى عملية الإخصاب فى المخلوقات على الأرض، على غرار النمط الأولى فى الأرض – الأم، اقتداء بالخصوبة الكونية(١٦) ".

ويعد التأكيد على زنجية هذه المربية مما يكرس الإشارة إلى الأرض. ولأن الليل هو المسيطر فى مقابل تموز/الشمس، الغائب/الغائبة فإن الصوت المتكلم يذكره أولا، فيقول:

الليل أتى يامرجانة

فتحمل الجملة الاسمية فى "الليل أتى "جملة فعلية أخرى لتكريس هذا التركيب الضاغط، والنداء يامرجانة إشارة إلى أن الأرض تواجه مصيرا تعسا، وحالة تستدعى بذل كل الجهود من أجل مواجهتها، وهذا مايسوغ الأمر بعد ذلك فأضيئى النور. وماذا؟ إنى جوعانة يبدو الظلام ضاغطا، فهى فى حاجة إلى النور/الشمس/تموز، ويبدو الجوع ضاغطا فهى فى حاجة إلى إشباع.

وإذا كان الصوت السارد يذكر الجوع فإنه لم يحدد الجوع إلى ماذا؟ مما يفتح الباب واسعا لتخيل كل أنماط الجوع، ومنه الجوع الجنسى والعاطفى، وهذا مايتواءم مع رمز تموز الذى بغيابه تنحسر الخصوبة عن العالم، ويحل الجدب مكانها..

كما يبدو بوضوح اتكاء المقطع السابق على لغة الحديث اليومى،والتى تجذب الشعرية إلى النثرية، حيث يبدو اعتماد النثر على بعض السمات الخاصة،إذ إن "النثر فى رأى جاكبسون، يعتمد فى معظمه على الصور التقريرية، القريبة المتناول، والتى تسهل على الفهم ، وبالتالى فهو لايعتمد على الصور الاستعارية التى من شأنها أن تزرع الغموض فى النص. (١٧) "

لكن الصوت السارد يدمجها مع تقنيات أخرى تجعلها فاعلة شعريا، منها المراوحة بين الخبرى والإنشائى مما يسهم فى هبوط النغمات وتصاعدها، كما يبدو الاتكاء واضحا على القافية، ففى ثمانية أسطر هىماينهض بتمثيلها المقطع السابق كان تكثيف القافية ذا دور بارز فى الصعود من تفاصيل اليومى إلى قمة إيقاعية، فبدا اليومى متمثلا فى جمل لا تعتمد النسق

الاستبدالى بين كلماتها، جاذبا الشعرية إلى المألوف، فى حين نهض الإيقاع متمثلا فى الوزن والقافية التى استغرقت جميع السطور مع تقنية الفراغات بجذب اليومى إلى منطقة غير المألوف فى الحديث اليومى، وكان لهذه المجاذبة أكبر الأثر فى تطعيم الشعرية باليومى، وتطعيم اليومى بالشعرية.

وإذا كان الصوت الراصد فى بداية القصيدة قد انحسر بعد المقطع الأول، مفسحا المجال لصوت الفراغ المتروك بين المقطع الأول والثانى، حيث بدا صوت عميق يأتى من خلال الفراغ، يكون على المتلقى حسن إصغاء السمع إليه، أو تعلية نغمته من الدرحة صفر إلى درجة مسموعة، أو إنتاج هذا الصوت بنفسه،فإن المقطع الثانى يأتى من خلال صوت آخر هو صوت السيدة التى تنادى مربية الأطفال الزنجية، وينطلق صوت المذياع، وأغنيته، وموسيقى الجازوإيقاعها من خلال صوت هذه السيدة، ممايسهم فى كسر مركزية الصوت، وتبدوالأصوات المتعددة، مما يفتح الشعرية على السردية، ثم يأتى فراغان يكون بينهما سطران هما:

تموز يموت ومرجانة

كالغابة تربض بردانة

هذان الفراغان كان لهما صوتهما الذى يأتى من البنية العميقة، وكأن القصيدة تهبط من الأصوات الملفوظة مفسحة المجال للأصوات غير الناطقة مما يقيم حوارية بينهما.

أما السطران السابقان، فإنهما يأتيان كخلفية عميقة من خلال الصوت الراصد الذى طالعنا فى بداية القصيدة.

وتنسحب المقابلة بين تموز الذكر ومرجانة الأنثى على المقابلة بين الشمس التى تداخلت مع تموز، والغابة أو الأرض التى تداخلت مع مرجانة، فتتأكد الدلالة المستمدة من أسطورة تموز، وهى معاناة الأنثى/ الأرض بسبب موته، تلك الدلالة التى كرسها الصوت الراصد فى بداية القصيدة.

بعد ذلك يقول:

وتقول، ويخذلها النفس:

"الليل، الخنزير الشرس،

الليل شقاء" !

مرجانة .هل فرع الجرس

فتقول، ويخذلها النفس:

"فى الباب نساء."

وتعد القهوة مرجانة. (١٨)

ينهض الصوت الراصد بتقديم ذلك الحوار بين سيدة البيت ومربية الأطفال الزنجية مرجانة، فيكون لدينا ثلاثة أصوات مختلفة، مما يؤسس لكسر مركزية الصوت، لكن هذا الكسر فى المقطع السابق يأتى من خلال الصوت الراصد الذى طالعنا فى بداية القصيدة، حيث يقوم بتقديم الأصوات الأخرى، من خلال فعل القول، فتقول، ويقدم وصفا لحالة صاحبة الصوت فى قوله: فتقول ويخذلها النفس. وتكتسب لعبة الأقواس هنا أهمية خاصة لأنها تكرس لطبقات مختلفة للخطاب "وعندئذ ندرك مدى جرأته المبكرة فى

استخدام هذه التقنية بوعى كبير يجعله يمزج مستويات خطابه الشعرى بعناصر سردية وشعبية ورمزية وأسطورية، بأبيات من شعراء سابقين عليه، وفلذات مما قاله من قبل، وجمل مما كان يعرفه معاصروه وضاعت الإشارة إليه، لكن أثر التحام أجزاء الخطاب مازال ماثلا أمام العيان، حيث يقوم التحالف فى اتجاه الخطاب الاستراتيجى والتفاعل بين طرفيه بمهمة توليد معناه الجديد(١٩) "

وهذا ماتكرسه لعبة الأقواس فى المقطع السابق، حيث نجد جملة:

"الليل

الخنزير الشرس،

الليل شقاء"

هذان السطران بين قوسين يأتيان بعد القول،فى قوله: " وتقول ويخذلها النفس "فيبدو هذان السطران منتميين لصوت السيدة، لكن الصوت التالى مباشرة يأتى :مرجانة، هل قرع الجرس تنهض لعبة الأقواس بعملية التداخل الصوتى فى المقطع السابق، فحينما يقدم الصوت الراصد حوار سيدة البيت مع مرجانة مربية الأطفال الزنجية نجد تداخلا صوتيا فى مقول القول، فهناك صوتان يتجاذبان ما قالته سيدة البيت بعد النقطتين فى قوله:

وتقول ويخذلها النفس "حيث يأتى سطران بين علامتى تنصيص هما " الليل

الخنزير الشرس،

"الليل شقاء "

وبذا يتجاذب فعل القول هذان الصوتان، فيبدو الصوت الأول المتمثل في قوله:

"الليل الخنزير الشرس،

الليل شقاء"

منتميا للصوت الراصد الذى طالعنا فى بداية القصيدة، والذى يبدو من خلال السارد بالضمير الثالث "هو"، فهو سارد غير مشتبك بالأحداث، وإنما يرصدها، ويبدو صوته الفاصل بين قول سيدة البيت ومقولها خلفية عميقة يتحدد مسار القصيدة فى ضوئها، وربما كان هذا الصوت هو صوت عميق أقرب لبنية المونولج لسيدة البيت، حيث يمثل خلفية عميقة تتحرك بنية الحوار فى ضوئها. لكن ربما كان الميل إلى اعتبار هذا الصوت منتميا لصوت السارد الراصد، لأنه يتواءم مع منطوقه الذى طالعنا به فى بداية القصيدة، ويمثل بنية صوتية عميقة ليس معروفا على وجه التحديد صاحبها، مما يكرس لصورة الصوت الكونى العميق، الذى يتداخل مع الأصوات الظاهرة لشخصيات محددة فى القصيدة، ويبدو هذا الصوت من خلال بنية الجملة الاسمية التى تعتمد تعريف الطرفين فى الجملة الأولى، وتعتمد تكرار مبتدأ الجملة الأولى "الليل "فى بداية الجملة الثانية مما يؤسس لجملتين اسميتين، لكن الفصلتين المستخدمتين بعد كلمة الليل و كلمة الشرس قد تجذب خيوط المعنى فى جملة واحدة هى "الليل شقاء "ولا يوجد فى طبقات الجملة فعل واحد مما يؤسس لنمط الثبات الذى لايتحرك

والشقاء المتصل.

لقد كان لاستخدام الأقواس وهى هنا علامات التنصيص بين القول ومقوله دور واضح فى الارتفاع بالنثرية الحوارية إلى مستوى الشعرية، فبدت الأسطورة متسربة فى صميم اليومى، ومن المعروف أن الأسطورة هى المادة الأولى للشعر .ويرى فراى أن "الأدب يصدر عن بنية أساس – نسق أو نظام – هى "الميثة أى هى "الأسطورة "فى حالتها الأولى قبل "الانزياح أو التعديل "أيام

كانت شعائرها "وظائفها الطقوسية "بالتعبير الدارج هى وحدها التى تحددها[٢٠] " ومن هنا تبدو العلاقة الوثيقة بين الشعرالأسطورة "وربما كان كل من الشعر والأسطورة نوعا من الانبثاق عن الطبيعة على نحو ما يرى لوس سبنس[٢١] " وهناك كثير من النواحى تشترك فيها الأسطورة مع الأدب،فمثلا "منالناحية الشكلية تشترك الأسطورة مع الأدب فى ملامح الحبكة والشخصية

والموضوع والصورة، ومن الناحية النفسية يستمد الأدب من الطقس والأسطورة – وهى أساليب الإنسان الأصلية للاستجابة إلى الواقع – ومن ناحية الموضوع فإن الأدب كالأسطورة يشغل نفسه بموضوعات معينة دائمة: أصل العالم والبشروأسس المجتمع والقانون وطبيعة الآلهة والشياطين. ومن الناحية التاريخية تعمل الأسطورة كثيرا كمصدر أو مؤثر أو نموذج للأدب.[٢٢]"

كما ان الاتكاء على السين المضمومة واعتمادها قافية مترددة أربع

مرات فى ستة أسطر مؤسسا لنمط موسيقى قد يفوق نمط القافية فى بعض الصور الخليلية، بسبب قرب ترددها. كما أن هناك سطرين متشابهين هما "وتقول ويخذلها النفس"، لكن مرجعية الضمير فيهما تبدو مختلفة مما يؤسس لنمط الحوارية، وبالتالى كسرمركزية الصوت فى هذا المقطع، فيبدو مرجع الضمير فى السطرالأول لسيدة البيت التى تنادى مربية الأطفال الزنجية، وفى الجملة الثانية التى تشبهها يبدو مرجع الضمير لمرجانة. " فالتركيب هنا واحد، بيد أن الضمير المستتر الذى يتضمنه الفعل) تقول (يحيل على شخصين مختلفين(٢٣)"

هذه المراوحة تجعل للشعرية أبعادا مختلفة، ويؤسس فى الوقت نفسه لمعنى الأسطورة الذى تسرب فى صوت الجميع، فالسيدة يخذلها النفس، ومرجانة أيضا يخذلها النفس، كما أن صوت مرجانة ياتى بين قوسين "فى الباب نساء."فيتم تكريس صورة النساء فى مقابل غياب الذكر /تموز، وينهض التقديم والتأخير فى ضخ دلالة كثرة النساء بالباب كما تنهض الهمزة الساكنة المسبوقة بمد بضخ دلالة توقف الأحداث عند صورة هذه الكثرة الواضحة.

وتبدو كثرة النساء بصورة لافتة فى المقطع السابق، حيث تظهر سيدة البيت ومرجانة مربية الأطفال الزنجية والنساء الكثيرات بالباب. كل هذا يشيع جوا نسائيا فى المقام الأول، وذلك فى مقابل صورة الذكر المغيبة. وقد بدت صورة الذكر فى المقطع السابق من خلال الليل والخنزير الشرس، وهى رموز تغييبية لسبب الخصوبة الذى تحتاجه النساء وهو هنا تموز.

كما أن الصوت الراصد الذى ينهض بتقديم هذا المقطع بل والقصيدة كلها ليس معروفا على وجه الدقة إن كان صوتا ذكوريا أم ينضم إلى قافلة النساء فى المقطع.

وإذا كان صوت مرجانة يطالعنا بقوله "فى الباب نساء " فإن الصوت الراصد لا يلبث أن يظهر مختتما هذا المقطع بقوله "وتعد القهوة مرجانة " فتبدو البنية الزمنية وقد اعتمدت الحذف فى البنية العميقة الموجودة بين الصوتين: صوت مرجانة والصوت الراصد، وهذا الحذف يطلق خيال المتلقى من عقاله ليشارك فى ملء فراغ البنية الزمنية،لأنه أحس بقفز زمنى، والقفز الزمنى هو "الانتقال المفاجئ من نقطة زمنية معينة إلى نقطة أخرى، سواء عن طريق

الإشارة الزمنية لهذا القفز أو عدم الإشارة، ولكنه يفهم من سياق الأحداث الروائية. (٢٤) " ومن هنا تبدو أصوات كثيرة متداخلة من خلال البنية العميقة فيما بين السطرين الأخيرين، فيستطيع المتلقى أن يصيخ السمع لصوت مرجانة، وهى ترحب بالنساء، ودخول النساء وما يصدر عن حركاتهن من أصوات، وسيدة البيت فى استقبالهن، وما يبدو من تداخل صوتى بين هذا الحشد النسائى، وصوت ارتطامهن أو احتكاكهن بأشياء البيت .

بعد ذلك يطالعنا صوت الفراغ العميق، ثم يعود الصوت الراصد مرة أخرى:

وعلى الأكتاف البيض فراء:

الذئب يدثر إنسانه،

وعلى الأثداء من النمر

شرق يتسلل، ملء الغاب، من الشجر

والليل يطول مع السمر

الليل كتنور – من أشبا ح البشر

خبز يتنشق نيرانه

والضيفة تأكل جوعانه

من هذا الزاد، ومرجانه

كالغابة تربض بردانه(٢٥)

يعود صوت السارد المهيمن – فى هذا المقطع – من خلال بنية وصفية يتم تكريس صورة النساء فيها فى مقابل غياب الذكر /تموز. حيث يعود صوته إلينا معتمدا بنية التقديم والتأخير كما اعتمدها فى السابق، وبنية الجملة الاسمية ذات خبر جملة فعلية. وفى هذا المقطع تبدو بعض الصور الذكورية ذات حضور واضح، سواء كانت صورا حقيقية مثل الذئب والنمر أم كانت صورا مجازية مثل الشرق والليل والسمر والخبز، لكن هذه الصور الذكورية تأتى مكرسة لمضمون الأسطورة التى تعتمد غياب الذكر رمز الخصوبة /تموز.فالذئب هنا ليس حيا، وإنما يوجد فراؤه الذى يدثر الأكتاف البيض، إذن فالذئب فى حالة غياب وموت، وكذلك النمر، إذ لا يوجد منه إلا فراؤه، أيضا يغطى الأثداء، وهى رمز من رموز الأنوثة الطاغية، فهو –

مثل الذئب – فى حالة غياب وموت، وهذا الفراء مرسوم عليه شرق يتسلل، ملء الغاب، من الشجر.

وهنا يبدو التداخل بين الأسطورتين، أسطورة تموز، وأسطورة الشمس، فالشمس أيضا فى حالة غياب، ولايوجد منها إلا أيقونة مرسومة على الفراء تدل على غيابها، وهذا ما استدعى مباشرة فى السطر التالى صورة الليل، بما لها من حضور طاغ فى هذه القصيدة. وتأتى صورته من خلال بنية تشبيهية لافتة هى "الليل كتنور من أشباح البشر "هذه البنية استدعت دال الخبز فى السطر التالى، ومن المعروف أن أكل الخبز باعتباره شعيرة تعبدية مرتبط

بوضوح بكثير من التعبدات، ففى كتاب الموتى مثلا نجد "تحيات للإله أوزوريس سيد الجبانة والتحيات للتاسوع العظيم الذى هو فى العالم الآخر، يرتلها الأوزوريس الكاتب آنى: التحيات لك يا أول الغرب وننفر(أنوفريس) المقيم فى أبيدوس.لقد جئت إليك وقلبى عامر بالاستقامة. وليس هناك أى إثم فى جسدى، أنا لم أنطق الكذب عامدا، لم أتصرف بسوء نية، هبنى خبزا من الذى يقدم من

مائدة قرابين سيد الحق. (٢٦) "...... لكن هذا الخبز يبدو فى حالة جوع شديد إلى نيران تنضجه، وهذه النيران تبدو فى حالة غياب أكثرمنها فى حالة

حضور، "خبز يتنشق نيرانه "مما يجمع خيوط الدلالة كى يظهر البرد مرة أخرى، من خلال بنية تكرارية معتمدة على مدار القصيدة وهى ..." ومرجانة كالغابة تربض بردانة "حيث تبدو مرجانة المتداخلة مع رمز الأرض

فى حالة من البرودة الشديدة بسبب الغياب الواضح لتموز /الشمس / النيران. كما كان لوجود دال الخبز دور فى استدعاء دال الأكل الذى تقوم به الضيفة، ولكنه أكل يبدو أنه لايسمن، ولا يغنى من جوع، وقد تكرس هذا من خلال استدعاء الفعل المضارع "تأكل "بما يمنحه من استمرارية واضحة فى عملية الأكل، ووجود كلمة "جوعانة" بما تشيعه من استمرار عملية الجوع أيضا.

لقد كانت الضيفة تحاول أن تتغلب على البرودة القاتلة، التى تستدعى الموت، بالأكل من الخبز، هذا الخبز الذى يستدعى عودة تموز، فهو يعود من العالم السفلى ومعه حزم القمح، "والعباد الذين يحتفلون بعودة الإله الميت من باطن الأرض حاملا معه حزم القمح غذاء للجسد، إنما يستحضرون فى الوقت ذاته تلك القوة القادرة على دحر الموت وتحقيق الخلاص من بؤس الحياة الأرضية ومن ظلمات العالم الأسفل(٢٧)".كما ينهض التكرار "ومرجانة

كالغابة تربض بردانة "وموقعها على مدار النص ذا أهمية بالغة فى تكريس معنى معين، لا يبدو إلا من خلال هذه الموقعية لأنه "لايمكن قراءة القول الشعرى فى كليته الدالة إلا كموقعة مكانية للوحدات الدالة. فكل وحدة تملك مكانها الدقيق الذى لا يمكن تذويبه فى الكل. (٢٨)" وهذه الوحدة المتكررة تمثل نقطة الارتكاز التى يرتكز عليها النص الشعرى، وتكرارها يعطيها نبرا صوتيا واضحا.

بعد ذلك يتخلى الصوت الراصد عن سلطة الحكى تاركا هذه السلطة

لصوت الفراغ العميق، ثم يعود الصوت الراصد مرة أخرى، فيقول:

والضيفة تضحك وهى تقول: " خطيب سعاد

جافاها، وانطوت الخطبة:

الكلب تنكر للكلبة.."

تموز يموت بدون معاد،

والبرد ينث من القمر

فتلوذ بمدفأة من أعراض البشر.

والليل يطفئ شطآنه

والضيفة تقبع بردانة

وفراء الذئب تغطيها..

وتطفأت النيران اللاتى كانت بالدم تذكيها. (٢٩)

لا يخفى تردد بنية الجملة الاسمية ذات خبر جملة فعلية على مدار القصيدة كلها، مما أشاع نوعا من التوازن بين الصيغ على مدار القصيدة كلها، وتأتى هذه البنية فى مثل قوله "والضيفة تضحك، وهى تقول، خطيب سعاد جافاها، الكلب تنكر للكلبة، تموز يموت بدون معاد، والبرد ينث من القمر، والليل يطفئ شطآنه، والضيفة تقبع بردانه، وفراء الذئب تغطيها " مما يوحى بالحركة داخل الثبات فالجملة الفعلية فى بنيتها تنتمى إلى عنصرالحركة، فى حين تنتمى الجملة الاسمية فى بنيتها إلى عنصر الثبات أما فى هذه البنية،

بنية الجملة الاسمية ذات خبر جملة فعلية فهى تعتمد نمط الحركة داخل الثبات، خصوصا إذا كان الخبر الجملة الفعلية يبدأ بالفعل المضارع، كما أن هذه البنية تحرك مؤشر الدلالة إلى جانب التعقيد، فهى بنية مركبة، مما يتواءم مع تعقيدات الموقف الناتج عن غياب تموز فى القصيدة.

وإذا كان الصوت الراصد قد نهض بتقديم هذا المقطع فإنه ينقل لنا صوتا آخر، هو صوت الضيفة، حيث يأتى بين علامتى تنصيص، مما يوحى بالأمانة فى نقل صوت هذه الضيفة، ويأتى صوتها ممثلا لاهتمامات نسائية فى المقام الأول، وهو حديث الخطبة وانطوائها، فأمور الخطبة والزواج والانفصال تهتم بها النساء أكثر من الرجال.

ونلاحظ وجود عنصر الذكر فى قول الضيفة، وهو هنا خطيب سعاد، لكن هذا الوجود يبدو فى أسوأ حالاته بالنسبة للمرأة التى تحتاج إلى الذكر، لأنه فى حالة مجافاة ومن هنا فإن أسطورة تموز تطل بقوة من خلال صوت الضيفة، لأنه بغياب تموز ينحسر التكاثر،ويظهر الجدب. وتستخدم الضيفة الفعل جافاها بما يدل على المفاعلة، فالمجافاة تبدو قوية لاشتراك الطرفين فيها. واختيار اسم سعاد يدل على ابتلا ع صوتى، فهذا الاسم يتردد بكثرة باعتباره رمزا للفتاة العربية، وهى مطلوبة أو معشوقة، فهو اسم لايقل عن ليلى وعزة ولبنى وغيرهن، لقد تم تكريسه رمزا أنثويا خالدا فى التراث العربى، ومن هنا فإن هذا الاسم لايأتى اعتباطا، وبذا يتحد الفردى /صوت

السيدة مع الجماعى /صوت الجماعة منذ القدم من خلال الصوت الذى نطق هذا الاسم "والصوت عند باختين ليس تعبيرا فرديا عن الذات

يأتى من داخلها، ولا هو تلك الطرائق الجماعية فى التعبير التى تصدر من خارج الشخص، بل إنه يمثل ذلك التقاطع بين الاستعمال الآنى والفردى للكلمات واستعمالاتها السابقة عبر التاريخ، فما يجرى على لسان المتكلم الفرد من تعابير ليس إلا صدى لتعابير سابقة نطق بها وتعاورها كثيرون قبله[٣٠] ".

وإذا كانت المجافاة تمت على المستوى الإنسانى /خطيب سعاد جافاها، فإن عدواها انتقلت إلى المستوى الحيوانى /الكلب تنكر للكلبة ، حتى وإن كان ذلك على سبيل تشبيه خطيب سعاد بالكلب، وسعاد بالكلبة، وهذا ماتكرسه أسطورة تموز إذ بغيابه تنحسر الخصوبة عن الإنسان والحيوان والنبات،ولا يخفى اعتماد حرف الباء رويا فى صوت الضيفة، وهو حرف انفجارى يسهم في تحريك مؤشر الدلالة إلى انفجار الموقف، سواء على المستوى الإنسانى أم على المستوى الحيوانى.

بعد ذلك يأخذ الصوت الراصد سلطة الحكى، فيعود مرة أخرى إلى لب القصيدة كما يقال، وهو هنا تموز وموته.

تموز يموت بدون معاد فينهض التردد للمقطع الصوتى "عاد" فى كلمة معاد وكلمة سعاد قبلها ببث نوع من الموسيقى على مستوى الصوت، ووقفة صوتية تحرك مؤشر الدلالة إلى نوع من الانغلاق، تتحرك المجافاة والتنكر بين طرفيه. كما يشيع تجاوبا بين صوت الضيفة التى تنطق ب "سعاد "والصوت الراصد الذى ينطق ب "معاد ".

ثم نجد ابتلاعا صوتيا فى قول الصوت الراصد:

والبرد ينث من القمر

حيث نجد صوتين فى صوت، مما يشير إلى تضخم الصوت، فالصوت الراصد هنا يبتلع صوت الشاعر الإسبانى لوركا، ولكن صوت لوركا لايستسلم لهذا الابتلاع، فيبدو نوع من العنف يمارسه الصوت الراصد فى محاولته بلع صوت لوركا، ونوع من المقاومة العنيفة يمارسه صوت لوركا كى يحتفظ بملامحه، رغم ما يمارس ضده من بلع، مما يؤدى إلى بروز حالة تضخم صوتى فى هذا السطر، لأنه يجمع صوتين فى صوت، فقول الصوت الراصد " "والبرد ينث من القمر" إنما يعد مستعارا من قول لوركا على لسان القمر: "افتحوا السقوف والصدور لأدفئ نفسى فأنا بردان[٣١] "

وإذا كان موت تموز بدون معاد فى هذا المقطع يقدم تفسيرا متأخرا لتلك المجافاة التى حدثت بين خطيب سعاد وسعاد، فإنه أيضا يقدم سببا لشيوع هذا البرد الغريب سواء على مستوى ما هو كونى /القمر والليل أم على مستوى ما هو إنسانى /الضيفة التى تقبع بردانة. ومن هنا فإن وجود هذا السطر يعد مركز الثقل فى المقطع، وبؤرة تشع دلالاتها على سطوره، سواء السطور التى سبقته أم السطور التى تلته.

ثم يطالعنا مرة أخرى صوت الفراغ العميق، حيث يمارس النص إخفاء لجميع الألفاظ الملفوظة فيه، تاركا سلطة الحكى للفراغ، فيحدث تجاوب صوتى غير ملفوظ بين الفراغات المتخللة بين المقاطع الملفوظة.

ثم يطالعنا صوت ملفوظ، منفلت من سلطة الضمير فى البداية، فلا

نعرف صاحبه على وجه الدقة، لكن ضمير المتكلم يطالعنا فى ختامه، وهذا الصوت هو:

ليل وجليد

يتساقط عبرهما صوت، رنات حديد

وعواء ذئاب يخفيها..

الصوت بعيد

والضيفة مثلى بردانه. (٣٢).

ما زال أثر موت تموز فاعلا بصورة واضحة، وعملية التداخل بين الرمزين:

رمز تموز ورمز الشمس لها أهميتها،مما أدى إلى سيطرة قوى العدم على فراغات النص، فملأته بقدر إمكانها، فتظهر كلمة "ليل "وهذا الليل ليس فى حالة تسعد، وإنما معطوف عليه بكلمة "جليد"، فيبدو الظلام والبرد، وعبرهما يتساقط صوت، هذا الصوت ليس إنسانيا، وإنما هو صوت رنات حديد، قد تكون بوابات تغلق فى آخر الليل، أو غير ذلك، لكن صوت هذه الرنات ليس مهيمنا على المقطع، إذ هناك عواء الذئاب يعلو عليه، مما يجعل الصوت فى أثناء الليل الدامس والجليد المتساقط لا يسهم فى طمأنة الإنسان، وإنما يسهم فى بث الذعر بنفسه.

بعد ذلك يترك السارد للفراغ المتمثل فى النقط، سلطة الحكى، وعلى المتلقى أن يصيخ السمع لهذا الصوت الذى مارس السارد عنفا واضحا

ضده، فألغى ملفوظاته، لكنه لم يستطع أن يمحوه تماما، وإنما ظلت النقط علامة على وجوده، وهو وإن يكن محذوف اللفظ، فإنه ليس محذوف الوجود، وبذا يظهر دور المتلقى فى إنتاجه مرة أخرى. ثم لا يلبث الصوت السارد أن يأخذ سلطة الحكى مرة أخرى، فيطالعنا قوله:

الصوت بعيد

مما يشيع نوعا من الرعب، بسبب هذه الأصوات الفوضوية المتداخلة، وبسبب صوت رنات الحديد البعيد الذى يقلق نفسية المتلقى.

وإذا كان الصوت الذى نهض بتقديم هذا المقطع ليس معروفا على وجه الدقة صاحبه، لأنه حتى الآن لم يظهر ضمير يعود على صاحب هذا الصوت، فإننا نفاجأ بآخر سطر يحمل ضميرا للمتكلم، وذلك فى قوله " والضيفة مثلى بردانه

"حيث نجد كلمة " مثلى "حاملة لضمير المتكلم، لكننا لانعرف على وجه الدقة على من يعود، فقد طالعنا الصوت الراصد أو السارد المهيمن منذ البداية، وهو يقدم لنا القصيدة، وجميع الأصوات الأخرى فيها، ومن هنا فإننا نتلقى هذا المقطع منذ البداية على أنه صوته، لكن الصوت الأخير يحدث لنا تداخلا فى مرجع الضمير، إذ يطل من خلاله صوت سيدة البيت بقوة، وهذا مايرشحه المقطع اللفظى التالى والأخير فى القصيدة.

وبذا يحدث تداخل بين الصوتين، صوت السارد المهيمن أو الصوت الراصد، وصوت سيدة البيت، وكأن هناك إجماعا على حالة البرد الشديد، والعدم المطل بسبب موت تموز بدون معاد.

ثم ينحسر الصوتان مرة أخرى تاركين للفراغ سلطة الحكى. بعد ذلك يجئ المقطع الأخير من خلال صوت سيدة البيت:

فتعال وشاركنى بردى

بالله تعال

يازوجى، ها إنى وحدى

– والضيفة تقبع بردانة –

فتعال تعال

فأمامك وحدك أقدر أن أغتاب الناس بلا استثناء

بالله تعال

فالناس كثير والظلماء

نقالة موتى سائقها أعمى، وفؤادك جبانة (٣٣).

يستدعى الأمر "تعال "حالة علو الزوج على زوجته، خصوصا فى الحالة الجنسية، كما تتداخل دلالة العلو فى هذا الفعل مع علو الشمس فى ملكوتها

بالنسبة للأرض، كما تستدعى دلالته أيضا دلالة العلو فى الألوهية، مما يتواءم مع أسطورة تموز التى تكرسه إلها للخصب والنماء، كما يستدعى تكرارهذا الفعل دلالة التعويذة أو التعبد، فقد تكرر خمس مرات خلال ثمانية أسطر فقط، بل إنه فى ثلاثة سطور كان يستحوذ على نصفها تقريبا، واستأثر تقريبا بسطر كامل هو السطر الخامس، تاركا للفراغ التهام تكملة السطور

الواردة فيها، مما يستدعى حاجة الزوجة الشديدة لزوجها، ورغبتها الجنسية الواضحة فيه، ولعلوه عليها. وبذا يتضح أن "الفضاء الأبيض واللعب الطباعى والتنظيم الخاص للنص الشعرى كلها تشترك فى خلق هالة من الغموض

حول الكلمة وفى ملئها بالإيحاءات المختلفة[٣٤] "

وإذا كانت صورة الذكر موجودة فى هذا المقطع فإنها فى حالة تغييبية، فالزوج الذى تشتاق الزوجة بشدة إليه غائب تماما عنها، مما تواءم مع غياب تموز، كما أن هناك صورة أخرى للذكر هى صورة السائق الأعمى، الذى يسوق نقالة الموتى، وذلك فى هذه الصورة اللافتة التى وقعت مشبها به للظلماء، كما تبدو سيطرة صور الموت بوضوح شديد فى ختام هذا المقطع، بل إن آخر كامة ملفوظة فى هذا المقطع وبالتالى فى القصيدة كلها هى كلمة "جبانة " وهنا نتذكر بداية القصيدة:

تموز يموت على الأفق

فثانى كلمة فى النص هى كلمة "يموت"، وآخر كلمة فيه هى كلمة "جبانة "،

وبين الكلمتين يتحرك الفضاء النصى.

وبالنظر إلى النص فإننا نجد هذه المراوحة بين المقاطع الملفوظة، والمقاطع غير الملفوظة، فبعد كل مقطع ملفوظ نجد فراغا، وهكذا فى حركة دائرية، تذكر بأسطورة تموز تماما من حيث الحضور والغياب، فتموز – كما هو شائع – يحضر مرة فى السنة يكون فيها الخصب، ثم يغيب مرة أخرى

يكون فيها الجدب. كما نتذكر أسطورة الشمس، فالشمس تحضر مرة فى اليوم يكون فيها الدفء، وتغيب خلال الليل فيكون البرد.

وفى هذه القصيدة نجد المقطع الملفوظ مرة فتعلو نغمة الصوت إلى درجة مسموعة، فتكون خصوبة الكلمة والصورة، وبعده المقطع غير الملفوظ مرة أخرى، فيحدث هبوط فى نغمة الصوت إلى الدرجة صفر، وبالتالى تكون الأصوات غير مسموعة، وهى وإن كانت موجودة، فإنها فى حالة غياب مثل تموز فى غيابه.

كما أننا نجد فى هذا النص خطين واضحين: الخط الأول هو الخط الأسطورى، وهو هنا أسطورة تموز المتداخلة مع أسطورة الشمس، وهو خط تراثى بل إنه مغرق فى تراثيته، لأنه يعود إلى التراثين: البابلى /أسطورة تموز، واليونانى /أسطورة الشمس، أما الخط الثانى فهو الخط اليومى الذى يغرق فى التفاصيل أحيانا، وهذان الخطان لهما تسربهما الدلالى على بعضهما، فدلالة الخط الأسطورى تسربت على الخط اليومى فى تفاصيله، فبدا الخط اليومى واقعا تحت تأثير الأسطورة تماما، كما بدت الأسطورة ذات وضوح بارز أكثر، وكان ذلك باثر من وجود اليومى. وبذا تبدو الوظيفة البنائية للأسطورة "فهى من جهة تعمل على توحيد العصور والأماكن والثقافات المختلفة ومزجها بعصرنا وأجوائه وثقافاته، ثم هى من جهة أخرى تؤدى وظيفتها العضوية فى القصيدة باعتبارها صورة شعرية. (٣٥) "

أما عن التعددية الصوتية فى هذه القصيدة فإن لها حضورها البارز حيث وجدنا فيها أصواتا كثيرة ملفوظة وغير ملفوظة، لكن هذه التعددية

أقرب إلى بنية المونولوج منها إلى بنية الديالوج بسبب عدم وجود إيديولوجيات مختلفة، لأن البنية الصوتية فيها تأتى فى حالة تواؤم، ومن هنا فإن هذه التعددية لاتصل إلى مايقصده ميخائيل باختين بالتعدد الصوتى حيث "إن المقصود بالتعدد الصوتى، كما يرد فى كتابات ميخائيل باختين حول الرواية، هو تقديم منظورات مختلفة تبرز صراع الأفكار والآراء وظواهر السلوك اليومى، بحيث تصبح الرواية مجالا لتمثيل التعدد والتغاير وأوضاع الصراع فى النسيج المجتمعى، ويمكن للرواية أن تحقق ذلك باستخدام تعددية لسانية ولغات مختلفة تبرز عدم انسجام هذا النسيج[٣٦] "وعند باختين يبدو "أن فكرة وجود كثرة من العوالم اللسانية الدالة والمعبرة فى آن، هى عضويا فى غيرمتناول الأسلوب الشعرى. [٣٧]" ومن هنا فإن الشاعر فى وعيه بالتعدد اللسانى من حوله فى قصيدته ينحرف من الشعرية إلى النثرية لأنه "بطبيعة الحال، لا يستطيع أى شاعر، وجد تاريخيا محاطا بتعدد لسانى وصوتى، أن يجهل تلك العلاقة النقدية مع لغته، إلا أنه لايستطيع أن يجد لذلك موضعا داخل الأسلوب الشعرى لأعماله ودون أن يترجمه إلى نثر، ودون أن يحول الشاعر إلى ناثر." وهذا مايفسر ذلك التراوح بين النثرية والشعرية فى هذه القصيدة، لكن النثرية تأتى فى إطار من الشعرية.فالأصوات فى هذه القصيدة تسير كلها فى خط واحد، هو ما تكرسه الأسطورة:

تموز/الشمس بغياب الخصوبة والدفء فى العالم بسبب غيابهما، وظهور قوى الظلام والبرد بوضوح شديد.

ومما يلفت النظر فى هذه القصيدة أنه رغم اختلاف الأصوات فيها فإن هناك سمات أسلوبية واضحة تشترك فيها هذه الأصوات المختلفة، مما يشى

بواحدية المؤلف الضمنى فيها، وكأن هذا المؤلف يقف خلف هذه الأصوات، وينطقها بما يريد إنطاقها به، فجاءت هذه الأصوات حاملة لسمات أسلوبية متفقة فيها جميعا، وأهم سمتين أسلوبيتين هما تكرار بنية التقديم والتأخير، وورودها بنفس الهيئة على لسان جميع الأصوات، واتخاذ الجملة الاسمية ذات خبر جملة فعلية فعلها مضارع – فى الغالب – نسقا معتمدا، هذا فضلا عن ضخ هذه الأصوات جميعا فى اتجاه واحد، هو غياب الخصوبة والدفء بسبب غياب تموز /الشمس، وبذا فإن هذه الأصوات تأتى مجدولة على بعضها فى هذه القصيدة.

الهوامش:

(١) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر،ص٢٨،آفاق الكتابة ٤٠، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٠.

(٢) أحمد المعداوى، أزمة الحداثة فى الشعر العربى الحديث، ص١٥٠، ط١، ١٩٩٥، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب.

(٣) بدر شاكر السياب، السابق، ص٢٨.

(٤) سير جيمس فريزر، أدونيس أو تموز، ص٢٠، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٣، ١٩٨٢.

(٥) رينيه ويلك، أوستين وارين، نظرية الأدب، ص١٩٨،ترجمة محيى الدين صبحى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٧.

(٦) هجيرة لعور (بنت عمار)، الغفران فى ضوء النقد الأسطورى، ص٦٥،كتابات نقدية ١٧٩، الهيئة العامة لقصور الثقافة .

(٧) سير جيمس فريزر، الغصن الذهبى، ص٥٨، مكتبة الأسرة ٢٠٠٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(٨) مجدى كامل، الإلياذة والأوديسة، ص٥٧، دار الكتاب العربى، دمشق – القاهرة، ط١، ٢٠٠٩

(٩) انظر عبدالمعطى شعراوى، أساطير إغريقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(١٠) سير جيمس فريزر، السابق، ص٦٠.

(١١) خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات فى الأدب العربى الحديث، ص١٧١، دار العودة، بيروت. ط٢، ١٩٨٢.

(١٢) إحسان عباس، بدر شاكر السياب، دراسة فى حياته وشعره، ص٢٤٥، دارالثقافة، بيروت – لبنان، ط٤ ١٩٧٨.

(١٣) يورى لوتمان، تحليل النص الشعرى،بنية القصيدة، ص ١١٠، ترجمة مُحَمَّد فتوح احمد، دار المعارف.

(١٤) السابق، ص١١٠.

(١٥) بدر شاكر السياب ن السابق، ص٢٩.

(١٦) مختار أبو غالى، الأسطورة المحورية فى الشعر العربى المعاصر، ص٢٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦.

(١٧) فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص٥٥، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٣.

(١٨) بدر شاكر السياب، السابق، ص٣٠.

(١٩) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص ١٥٠، سلسلة كتابات نقدية ٥٤، الهيئة العامة لقصور الثقافة،١٩٩٦.

(٢٠) وهب أحمد رومية،شعرنا القديم والنقد الجديد،ص٣٣،عالم المعرفة، عدد ٢٠٧، الكويت.

(٢١) صلاح رزق، كلاسيكيات الشعر العربى، دراسة فى التشكيل والتأويل، ص٤١،ط١، دار غريب ٢٠٠٩.

(٢٢) فنسنت ليتش، النقد الأدبى الأمريكى من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ص١٣٨، ترجمة مُحَمَّد يحيى، المشروع القومى للترجمة، ١٨١، المجلس الأعلى للثقافة ن ٢٠٠٠.

(٢٣) حسن ناظم، البنى الأسلوبية،دراسة فى أنشودة المطر للسياب، ص١٦٧، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء – المغرب، بيروت – لبنان.

(٢٤) مراد عبد الرحمن مبروك،بناء الزمن فى الرواية المعاصرة، ص١٠٠، مكتبة الأسرة ٢٠٠٦ م الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(٢٥) بدر شاكر السياب، السابق، ص ٣٠.

(٢٦) محسن لطفى السيد، كتاب الموتى للمصريين القدماء، شرح النصوص والترجمة من المصرية القديمة إلى العربية والإنجليزية، ص ١٨٤، سلسلة الذخائر ١٨٩، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

(٢٧) فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دراسات فى الميثولوجيا والديانات الشرقية،ص١٧٦، منشورات دار علاء الدين، دمشق ن ط٢، ٢٠٠١.

(٢٨) جوليا كريستيفا،علم النص، ص٨٣، ترجمة فريد الزاهى، دار توبقال للنشر، ط٢، ١٩٩٧.

(٢٩) بدر شاكر السياب، السابق، ص٣١.

(٣٠) حاتم عيد، التشكل الخطابى لهوية المؤلف فى الكتابة الجامعية من خلال استعمال ضمير المتكلم: مقدمات رسائل الماجستير موذجا، مجلة فصول، ص١٧٢، عدد ٧٧، ٢٠١٠

(٣١) أبو عبد الرحمن بن عقيل الظاهرى، أمين سليمان سيدو ن بدر شاكر السياب، دراسة نقدية لنماذج أو ظواهر فنية من شعره، ص٢١٥، كتاب الرياض٣٧، يناير ١٩٩٧.

(٣٢) بدر شاكر السياب، السابق، ص٣١.

(٣٣) السابق، ص٣٢.

(٣٤) امبرتو إيكو ن الأثر المفتوح، ص٢٢، ترجمة عبد الرحمن أبو على، دار الحوار.

(٣٥) مُحَمَّد فتوح أحمد، الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر، ص٢٩٧، دارالمعارف، ١٩٧٨.

(٣٦) فخرى صالح، قبل نجيب محفوظ وبعده، ص١٥٣، سلسلة كتابات نقدية،١٩٢، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

(٣٧) ميخائيل باختين، الخطاب الروائى، ص٥٨، ترجمة مُحَمَّد برادة،دار الفكرللدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٧.

الفصل الثالث

الحمولات الصوتية فى (النشيدة)
من التشكيل إلى التأويل

عن المنهج:

يعد الصوت فى القصيدة تيارا، هذا التيار يحمل أثناء سيره حمولات صوتية لملفوظات الآخرين،هذه الحمولات يكون إسهامها كبيرا فى توسيع مجراه، وتعميقه، كما تسهم بنفس القدر فى امتداده، ومن هنا كانت أهمية التوقف أمام عملية الأصوات فى النص.

وتبدو ثنائية النص / القارئ بوضوح من خلال هذا العنوان " التشكيل والتأويل فى الحمولات الصوتية، نص (النشيدة) نموذجا"، حيث يحرك "التشكيل" مؤشر الدلالة إلى النص، فى حين يحرك "التأويل" المؤشر نفسه إلى القارئ الذى ينهض بعملية تأويل هذا التشكيل، ومن هنا فإن عملية القراءة تمضى خطوة أبعد من إظهار التكنيكات التشكيلية التى تسهم فى رسم ملامح البنية النصية، وإن كانت تنطلق منها، لتقدم محاولة الهدف منها الإسهام فى عملية إبداع النص ذاته، وهذه المحاولة – بالطبع – ليست الوحيدة التى تسهم فى إبداع نص "النشيدة"، وإنما ستكون دفقة فى هذا التيار الهادر، الذى يتناول نص " النشيدة " على مدار الزمن، مسهما فى تشكيل ملامحه اللانهائية.

وإذا كان التشكيل يحرك مؤشر الدلالة إلى بنية مغلقة، فإن التأويل يحول المؤشر نفسه إلى بنية مفتوحة، لكن تجب الإشارة إلى وجود حالتين للتأويل: الأولى مضمونها أن " النص نسيج من المرجعيات المتداخلة فيما بينها دون ضابط ولا رقيب، ولا يحد من جبروتها أى سلطان، فهذه المتاهة تدرج التأويلضمن كل المسيرات الدلالية الممكنة، وضمن كل السياقات التى يتيحها الكون الإنسانى باعتباره يشكل كلا متصلا لا تحتويه الفواصل والحدود، فالتأويل من هذه الزاوية لا يروم الوصول إلى غاية بعينها، فغايته الوحيدة هى الإحالات ذاتها "[١]، والثانية خلاصتها " إن التأويل ليس فعلا مطلقا، بل هو رسم لخارطة تتحكم فيها الفرضيات الخاصة بالقراءة، وهى فرضيات تسقط، انطلاقا من معطيات النص، مسيرات تأويلية تطمئن إليها الذات المتلقية "[٢]، وهنا تبدو ثنائية النص / القارئ، كما سبقت الإشارة، حيث تبدو القراءة من خلال هذا التفاعل بينهما، " إن العمل الأدبى ليس نصا بالكامل كما أنه ليس ذاتية القارئ، ولكن تركيب أو التحام من الاثنين"[٣] أو من خلال اندماج القارئ مع النص، وهنا "نعرف القراءة بأبسط مستوى البديهة الشخصية على أنها دمج وعينا بمجرى النص"[٤]

مع عتبات النص:

من غلاف هذا الديوان تطالعنا بعض الحمولات الصوتية، فالعنوان (النشيدة)[٥] شعر علاء عبد الهادى، هذا الصوت كأنه يخرج علينا فجأة من عالم العدم ليؤسس لبنية صوتية هى بنية النشيدة، بعدها يطالعنا اسم علاء عبد الهادى. من صاحب هذا الصوت؟ هل هو علاء عبد الهادى نفسه، فيؤسس لبنية محايدة، حيث يقدم نفسه معتمدا صورة الانفصال عن

الذاتوية التى يستدعيها ضمير الأنا؟ أم صوت آخر علينا أن نبحث عن مصدره؟.

كما أن هناك صوتا يطالعنا من خلال القراءة للجميع سلسلة الأدب ٢٠٠٥، مكتبة الأسرة مما يستدعى صوت مؤسسة رسمية لها جلالها هى الهيئة المصرية العامة للكتاب، حيث تقوم بتقديم هذا الشعر، ثم يتداخل شعار الهيئة أسفل الغلاف مع ماض نعتز به جميعا، هو ماضى الفراعنة من خلال أيقونة الكاتب فى التراث الفرعونى، فنصيخ السمع لهذا الصوت القديم حيث كان الفرعون يملى والكاتب يكتب، إذن فالمؤسسة الرسمية حاضرة بقوة فى هذا الغلاف، ويتداخل صوتها عبر الزمن من القديم إلى الحديث، مع صوت الذات الشاعرة التى تقدم نفسها بصورة محايدة.

كما يطالعنا صوت المؤسسة الرسمية من خلال شعارها ومنفذيها والجهات المشاركة. ثم يطالعنا تصدير يأخذ صفحة كاملة ينهض بتقديم الذات الشاعرة المتمثلة فى (علاء عبد الهادى) باعتباره شاعرا متمردا على السياق الرسمى للمجايلة والحداثة والطرح الثقافى ليضع بصمته الاستثنائية على خريطة الشعر المصرى الحداثى، وتشير إلى دواوينه السابقة، وتقدم (النشيدة) باعتباره دالا على خصوصيته وتفرده فى الشعر المصرى، يأتى هذا الصوت من خلال توقيع " مكتبة الأسرة " وكأن هذا الصوت يحمل فى طياته صوتا جماعيا، وليس فرديا فى إشارة إلى تكريس شعر هذا الشاعر باعتباره قد نال مكانة لائقة عند الكثيرين بعد ذلك تطالعنا صفحة بيضاء مكتوب فى منتصفها كتب هذا العمل ١٩٩٥– ١٩٩٦ وكأن هذا الصوت يأتى وحده فهو مجهول المصدر، فالفعل مبنى للمجهول، وهذا يستدعى

صوت الذات الشاعرة باعتبارها هى التى تعرف بالضبط متى كتب هذا العمل، أو صوت مكتبة الأسرة التى أخذت على عاتقها تقديم هذا العمل وصاحبه، أو صوتا مدسوسا لا نعرف مصدره، ومتى كتب، وهل هذا التاريخ بعد ميلاد المسيح عليه السلام، أم هو تاريخ لاينتمى إلى السياق الرسمى الذى يعرفه معظمنا، فيكون تاريخا قبل الطوفان أم بعد الطوفان، أم قبل بوذا أم بعد بوذا، وهكذا فى سلسلة لانهائية يجد المتلقى نفسه فيها أو يشارك فى صنعها باعتباره يقوم بعملية تأويل مفرط.ثم تطالعنا صفحة الإهداء، فتكرس لصوت الذات الشاعرة التى نهضت بكتابة هذا الديوان، ومن ثم فحقها فى كتابة الإهداء حق شرعى، لأنها تهدى عملا تظن أنها تملكه، لكن صوت الفراغ العميقيأتى بين الإهداء ومضمونه، حيث نرى مضمون الإهداء فى هذا القول:

"إلى من اصطفتهم الحرائق لسهرتها الدائمة"

ومن هنا فإن مركزية الصوت فى هذه الصفحة تحمل فى طياتها ثلمة واضحة تتمثل فى صوت الفراغ العميق، حيث يفسح لصوت المؤول المجال لإطلاق خياله كى يملأ هذا الفراغ، أو ينطقه، لأن الفراغات أو الفجوات " هى المناطق غير المعبر عنها فى الخطاب، والتى تناط بالقارئ مهمة تعبئتها بما يؤدى إلى إنتاج المعنى نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ. وهكذا ترسم الفراغات والمناطق الخالية المسار لقراءة النص بواسطة تنظيم مشاركة القارئ فى بنية الأوضاع المتحولة الخاصة بها. وهى فى الوقت نفسه تحفز القارئ لكى يستكمل البنية حتى يؤدى ذلك إلى إنتاج الموضوع الجمالى"[٦] فتبدو الذات الساردة فى حيرة واضحة لمن تهدى عملها هذا، فربما مر على مخيلتها الكثير

ممن يستحق هذا الإهداء، وربما بذلت جهدا فى العثور على من تستقر عليه، وتقر عينها به فى هذا الإهداء، وبعد المرور بالسطور البيضاء سطرا سطرا، استقر اختياره فى النهاية على "إلى من اصطفتهم الحرائق لسهرتها الدائمة".

وهنا تبدو نظرية فائض المعنى ذات حضور بارز، حيث انفلتت كل الحرائق من معناها الحقيقى إلى معنى استعارى، ينتمى إلى ما يسمى باستعارات الجذور، وهى "الاستعارات التى لديها القوة من جهة لجمع الاستعارات الجزئية المستمدة من مختلف ميادين تجربتنا وتضفى عليها بالتالى نوعا من التوازن, ومن جهة أخرى لديها قدرة على توليد غزارة مفهومية، أعنى عددا غير محدود من التأويلات الضمنية على المستوى المفهومى، فاستعارات الجذور تجمع وتفرق, تجمع الصور التابعة معا, وتفرق المفاهيم على مستوى أعلى. إنها الاستعارات المهيمنة القادرة على توليد وتنظيم شبكة نافعة كنقطة اتصال بين المستوى الرمزى بارتقائه البطئ، والمستوى الاستعارى السريع الزوال" (٧) ومن هنا فإن هذه الحرائق ربما تكرس للإبداع والاحتراق فى أتونه الدائم, فيبدو التكثيف واضحا حيث "تضمن (التكثيف) تعددا للمدلولات فى دال معين. وهذا التجمع للمدلولات فى دال معين يقدم على أنه هوالاستعارة"(٨)

وربما يكرس هذا المعنى الاستعارى للإبداع والاحتراق الدائم فى أتونه، فيكتسب لهيب الإبداع قيمة عليا, تجعل المحترقين فيه من المصطفين الأخيار. ومن هنا فإن الإهداء يحمل عمقا فكريا واضحا، حيث يكرس لدور الموهبة فى اختيار المبدع، ويكرس فى الوقت ذاته لاحتراق المبدع ذاته فى مضمون عمله، وكأن النص نتيجة للموهبة الفذة والاحتراق الملتهب ويبتلع هذا

الإهداء فى طبقاته العميقة تاريخا كونيا عريضا، حيث تلتهم الحرائق الغابات منذ القدم وحتى الآن, وكأن الإنسان فى تطوره الحضارى نتيجة لهذه الحرائق، فتم اكتشاف النار التى أسهمت فى تقدم العلوم والفنون من خلال هذه الحرائق، وفى طبقة أعمق من خلال هذا الإهداء تخايلنا أسطورة بروميثيوس سارق النار – رمز تقدم العلوم والفنون – من السماء، ومنحها للإنسان كى يتغلب على مصيره.

وفى طبقة أخرى من هذا الإهداء تطل علينا قصة سيدنا إبراهيم عليه السلام الذى ألقاه قومه فى النار، ولكنها كانت بردا وسلاما عليه، وكأن نار الإبداع هى فى الوقت نفسه برد وسلام على المبدع.

وفى طبقة أخرى يخايلنا قربان قابيل وهابيل، حيث تقبل من أحدهما فأكلته النار، ولم يتقبل من الآخر، فكان تقبل قربان الأول بردا وسلاما عليه، لأنه عرف أنه من المقربين.

وفى طبقة أخرى يخايلنا مفهوم شيطان الشاعر، كما هو موجود فى التراث العربى، حيث يبدو الشيطان مخلوقا ناريا يلهم الشاعر الشعر. وفى طبقة أخرى يخايلنا مفهوم الشاعر باعتباره نبيا، وذلك من خلال الفعل اصطفتهم الذى يحول مؤشر الدلالة إلى هذا المفهوم. وبذا يتضح أن "النص آلة تخيلية لإثارة عمليات التفسير" (٩)

وعلينا "أن نكون يقظين إلى المتضمنات، إلى ترسيب اللغة التي نستخدمها"(١٠).

فى الصفحة التالية يطالعنا صوت الفراغ العميق، حيث تغيب كل الأصوات

وتحضر فى الوقت نفسه من خلال مفهوم الغياب / الحضور كما هو عند جاك دريدا، الذي يرى أن "أفق الغياب هو أفق خلفي للحضور، ورغم أن طرفي الثنائية لا يكون لهما حضور متزامن داخل الوعي إلا أن حضور أحدهما أمام الوعي، يؤدي إلى استدعاء الآخر الغائب"(١١).

أما الصفحة التالية فيطالعنا قول الفرزدق بين قوسين فى وسطها تقريبا (علينا أن نقول وعليكم أن تتأولوا!)

الفرزدق

وهنا يطالعنا صوت شاعر قيل عنه نقديا إنه ينحت من صخر. وذلك فى انحياز واضح إلى جانب الذات الشاعرة والاعتزاز بقولها، وتهيئة المتلقى إلى أن ما يلقاه لن يكون لقمة سائغة، وإنما يحتاج القول إلى بذل الجهد العنيف من جانب المتلقى وذلك من خلال فعل التأويل.

بعد ذلك تطالعنا الكتلة النصية لديوان " النشيدة " من خلال خمسة مقامات هى:

١- مقام الحرف من ص٩ - ٥٥

٢- مقام العشق من ص٥٥ - ٨٧

٣ - مقام الكتابة من ص ٨٧ - ١١١

٤ - مقام البلاد من ص ١١١ - ١٤٧

٥ - مقام القصيد من ص ١٤٧ - ١٧٢

وهنا يبدو استدعاء فن الموسيقى واضحا، حيث نجد هذا الفن ذا شهرة عريضة بمقاماته، وكأن الذات الشاعرة تريد لنصها تداخلا مع فن الموسيقى، وهو فن له تداخله البين مع فن الشعر، خصوصا في صورته العمودية المقفاة، فيتجه أفق التلقى إلى هذه الصورة من الشعر، لكن يبدأ كل مقام بجملة "حدثنا علاء الراوية" وهنا تطل المقامات بصورتها المكرسة تراثيا، فيبدو اعتماد نمط نصى لا يسير في الفلك المعروف والمكرس له لكتابة الشعر، حيث رشح غلاف الديوان لتلقى نمط كتابة شعرية، ورشح العنوان / النشيدة، والعناوين الجانبية / المقامات التى تستدعى فن الموسيقى لتلقى نمط الشعر الموزون المقفى، لكن هذا الأفق لايلبث أن ينكسر، حينما نشرع في قراءة النص، " حيث يخيب ظن المتلقى في مطابقة معاييره السابقة مع معايير العمل الجديد وهذا هو الأفق الذى تتحرك في ضوئه الانحرافات أو الانزياح عما هو مألوف"[١٢] ومن هنا يبدو اعتماد الكتلة النصية ذات التشكيلات المختلفة في هذا الديوان، والكتلة النصية تنهض "من تقنية، يمزج من خلالها الشاعر، أو يركب، أنواعا أدبية مختلفة – درج النقد المدرسى على التعامل معها بصفتها أنواعا غير شعرية – في شكل نص جامع، له صدمة شعرية كلية. وتصبح لحساسية كل من الشاعر/ المتلقى مع علاقات التواصل الانفصال بين مقاطع النص الشعرى وبنيته الكلية – في هذا الأسلوب من الكتلة الشعرية – أهمية كبرى في صوغ وحدة ما أسميه الكتلة النصية (**block textual**) وخلق وحدة الحس الشعرى الكلى وتماسكه النصى"[١٣] ومن هنا فإن هذا العمل لعلاء عبد الهادى يثير إشكالية النوع الأدبى بقوة "فهو الشعرتسمية وإن قارب عالم القصيدة، وهو

السرد الذى ينزاح عن الحدث إلى الحال موصولا بالموقف الحكمى، وبنزوع جارف إلى الكتابة المعرفة افتراضا بنظام أسلبة (stylization) يتضمن مجموع أساليب، كـ- "النص المفتوح" يستقدم إليه فضاء وسيعا من التناص وكأننا بالنشيدة هذا النص المختلف، نصطدم منذ البدء بمفهوم الشعر فى أدبنا العربى خارج حدود القصيدة ودون نفى لها باعتبارها جزءا من هذا الكيان العام الأدبى بقراءة حادثة تجادل نظرية النظم بمختلف مراجعها اللغوية والبلاغية وسننها ومقاييسها المتداولة فى تراثنا النقدى "(١٤)، ويبدو من خلال هذا النص المفتوح الاستعانة بمعطيات الفنون جميعا إذ "إن الفن هو الفنون جميعا برغم الاختلافات التقنية بينها"(١٥)

١- مقام الحرف:

يبدو – فى البداية – صوت متحدث بلغة الجماعة فى الجملة الأولى "حدثنا علاء الراوية"، حيث يبدو الاعتماد على الوظيفة التوثيقية فى السرد "وهى وظيفة ذات بعد واقعى، حقيقى، إذ تضفى على السرد قدرا من الوثوق عبر الحادثات الواقعية التى يتم رصدها فى النص، فكأن النص، وهو متخيل فى جوهره، ملتصق بالواقع أو الواقعية من خلال هذه السمات الواقعبة التى تتخلله "(١٦)ثم يتخلى هذا الصوت عن صوته الخاص لينقل لنا صوت علاء الراوية، فينهض صوت علاء الراوية بتقديم الأحداث تقديما يعتمد النمط السردى، من خلال قراءة ضالة فى المواقف والمخاطبات للنِفَّري(١٧)، ومن هنا تبدو عملية الابتلاعات الصوتية ذات حضور بارز، حيث ينهض هذا الصوت باستدعاء صوت النفرى ذى الشهرة الواضحة فى المواقف والمخاطبات، ولكن صوت النفرى لا ينقل كما هو، وإنما يقوم

صوت علاء الراوية بابتلاعه، والانحراف به من صوته الأصلى إلى صوت مورس عليه نوع من التشويه، فبدا صوت النفري الأصلى وقد انحرف عن حقيقته من خلال قراءة ضالة مارس فيها علاء الراوية تشويها متعمدا له. ونجد فى نهاية هذه الكتلة السردية إشارة فى هامشها تتمثل فى « قراءة ضالة للمواقف والمخاطبات للنفري" فيخايلنا صوت الناقد الأمريكى هارولد بلوم من خلال كتابه "خريطة للقراءة الضالة"[١٨]حيث "يرى بلوم أن كل نص أدبي هو بالضرورة "متناص" وأساس أي نص هو دائمًا نص آخر، والقصائد لا توجد– ما يوجد هو فقط "القصائد المتداخلة". ومما له مغزى أن العلاقة بين النصوص تتضمن سوء الفهم الأساسي (القراءة الخاطئة، الأخطاء، التفسير الخاطئ). وسوء الفهم ضروري ولا فكاك منه، وهو يحدث بين شاعر وآخر، بين الناقد والنص؛ لأن التكرار أو التوحد الدقيق مستحيل أساسًا؛ ولأن التوحد هو في جوهره بمثابة العبودية والموت، أما الاختلاف فهو الحرية والحيوية. ويميز بلوم ثلاثة مستويات من سوء الفهم؛ فالشاعر المتأخر يسيء فهم سابقيه، والناقد يسيء تفسير النصوص، كما أن الشاعر يخطئ فهم عمله هو"[١٩]وقد ألقى بلوم الضوء على العنف الذى يمارسه الشاعر اللاحق على نص الشاعر السابق من خلال إساءة قراءة له. وإذا تتبعنا هذه المقامات الخمسة التى تمثل ديوان النشيدة فإننا نجد صوتين محوريين يدور بينهما صراع: الصوت الأول هو صوت الراوية بالمعنى القديم، ويمثله علاء الراوية، والصوت الثانى هو صوت القرين الذى يمثل الحداثة، وما بعدها بالمعنى اللغوى، ومن هنا فإن الصراع بينهما هو – من وجهة تأويلية – صراع بين القديم والحداثى.وعلى الرغم من وجود هذين الصوتين

المحوريين فإن ذلك لم يمنع من وجود أصوات أخرى ذات تشعب واضح، اندرجت هذه الأصوات بطريقة خاصة فى تيارين مختلفين: التيار الأول يمثله صوت علاء الراوية, والتيار الثانى يمثله صوت القرين.

وقد يكون وجود هذه الأصوات الأخرى بحالتها كما هى، أو قد يكون عبر قراءة ضالة لها، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك.

وقد تجلى الصراع بصورة واضحة منذ بداية المقام الأول " مقام الحرف " ولم يلجأعلاء الراوية إلى أى نوع من المداراة فى إظهار حنقه على القرين فنجد فى البداية "حدثنا علاء الراوية قال: بينما أنا فى موسم من مواسم السفر,فى أول خروجلى من أجل الرواية إذا النفري يكلم كهلا فى استغراق – عرفت بعد ذلك أنه قرينى – وكنت قد جفوته منذ سنين، بعد أن أحدث أمورا، وابتدع طرائق لم يسمع بها الأقدمون من قبل، ولم يتبع نصيحة أهل العلم والمعرفة: " اتبعوا ولا تبتدعوا فقد كفيتم " فأجهدت سمعى لمعرفة مايدور بينهما .. "[٢٠].

يبدو الانحياز واضحا إلى شكل المقامة, وما يحمله هذا الشكل من بنية سردية، وهنا يخايلنا صوت أبطال المقامات، مما يصيب المتلقى بحالة كسر لتوقعه، لأن عنوان الديوان (النشيدة) مكتوب أسفله شعر علاء عبد الهادى، فكان أفق التلقى مهيئا لتلقى الشعر لكن هذا الأفق ينكسر بوجود بنية المقامة فى الأول، مما يؤسس لنمط شعرى مختلف، ينصب اهتمامه على الكتلة النصية ككل، وهنا يبدو نوع من التجاوب بين هذه البداية، ومقدمة مكتبة الأسرة حين أشارت إلى أن الذات الشاعرة (علاء عبد الهادى) لها

طريقها المختلف عن الآخرين.

كان صوت الراوية بالمعنى التقليدى ذا أثر واضح فى إظهار إيديولوجية خاصة به، هذه الإيديولوجية تعتمد الاتباع وليس الابتداع، فهو يرى أن القرين قد أحدث أمورا، وابتدع طرائق لم يسمع بها الأقدمون من قبل، ولم يتبع نصيحة أهل العلم والمعرفة "اتبعوا ولا تبتدعوا فقد كفيتم "، ومن هنا فإن صوته ينحاز إلى القديم الثابت، وينفر من الحديث القلق، بل ويعلن أنه قد جفاالقرين بسبب الابتداع. وهنا تخايلنا أصوات كثيرة من تراثنا العربى كان لها وجهة النظر نفسها، ومنذ عمر بن الخطاب رضى الله عنه الذى قيل عنه إنه أمر بحرق مكتبة الإسكندرية، لأن الكتب فيها إما أنها مخالفة للقرآن الكريم، وهنا يجب حرقها وإما أنها غير مخالفة له، وهنا يجب أيضا حرقها لأن النص القرآنى الكريم يكفى، "فقد كفيتم" كما تخايلنا أصوات الكثير من نقادنا سواء منذ القدم أم الآن، حين رأوا أن الشعر العربى القديم، أو أن عمود الشعر العربى القديم هو النمط الأمثل، وغيره باطل، وهنا تطل مقولة ابن الأعرابى برأسها "إن كان هذا شعرا فكلام العرب باطل"

كما أننا لانعدم من نقادنا الآن من يذهب هذا المذهب، وليس نقادنا فقط هم الذين تخايلنا أصواتهم ومقولاتهم، وإنما هناك مخايلة لنا من أصوات كثيرة فى جميع المجالات خصوصا فى الفقه الإسلامى تغلق باب الاجتهاد، بل وتحرمه لأن السابقين كفونا عناء البحث والتنقيب والاجتهاد " فقد كفيتم" كما يبدو انحياز الراوية – فى العمق – إلى الشفاهية فى مقابل الكتابية، فالشفاهية تعتمد الوضوح، والتوازن، ونظام الصيغ الذى يعرفه بارى بأنه " مجموعة من العبارات التى لها القيمة الوزنية نفسها والتى هى متشابهة بدرجة

كافية فى الفكر والكلمات بحيث لاتترك شكا فى أن الشاعر الذى كان يستخدمها كان يعرفها، ليس فقط بوصفها صيغا مفردة، بل كذلك بوصفها صيغا من نمط بعينه "[٢١]وهذا ما بدا واضحًا في الحمولات الصوتية لصوت الراوية؛ فقد كان منحازًا دائمًا للاستشهاد بنمط الشعر العمودي في صورته الشفاهية فى حين تنحرف الكتابية عن ذلك.

وبذا فإن صوت الراوية– فى إحدى صوره– هو صوت شفاهى، فى حين نرى صوت القرين صوتا كتابيا بالدرجة الأولى وهذا مايتضح منخلال تتبع الصوتين المتصارعين.

وهنا كان تركيز الراوية على السمع، فى قوله " فأجهدت سمعى لمعرفة.. "، كما يلفت النظر فى صوت الراوية وصفه للقرين بأنه (كهل) فتبدو الكهولة هنا مستدعية لمسار الشعر العربى، حيث لم يبد الانقسام الحاد فى البداية بين الصوتين المتصارعين: صوت الراوية بالمعنى التقليدى وصوت القرين الذى يستدعى الحداثة وما بعدها، وإنما بدا الصراع فى مرحلة تقترب من الكهولة، فى إشارة واضحة إلى أن النزعات الحداثية فى الشعر العربى لم تظهر إلا متأخرة إلى حد ما. كما تبدو الكهولة مستدعية أيضا لعمر الذات الشاعرة (علاء عبد الهادى)، حيث كتب هذا العمل ما بن (١٩٩٥– ١٩٩٦) أى فى مرحلة الكهولة، إذ إن الذات الشاعرة من مواليد ١٩٥٦.فإذا انتقلنا من صوت الراوية إلى صوت القرين فإننا نجد اختلافا واضحا فى نمط الكتابة، فيبدو التحول الشكلى للكتلة النصية من النمط السردى الذى يعتمد شكل المقامة إلى النمط الشعرى الذى يعتمد شكل قصيدة النثر، وهنا نجد الابتلاعات الصوتية ذات حضور واضح فى صوت

القرين، ويندس عليه صوت كونى يحمل فى أصدائه أصواتا صوتية لسفر التكوين وقصة الخلق كما وردت فى الكتب المقدسة، ولكنه قد ينحرف بها عن مسارها، معتمدا نظرية هارولد بلوم فى القراءة الضالة.

يقول:

فى البدء كنت![٢٢]

ومن المعروف أن الصوت فى الكتاب المقدس يقول:

فى البدء كانت الكلمة"، ومن هنا فإن هذا الصوت يبدو متضخما نتيجة ابتلاعه لهذا الصوت، ومن ثم فإن هناك حمولة صوتية فى هذا الصوت لصوت آخر. كما تخايلنا قصة الخلق بصورة واضحةفى صوت القرين، فتبدو الحمولات الصوتية فى صوته، وهذه الحمولات تستدعى صوت الكتب المقدسة بصورة واضحة خصوصا فى إشاراته الموضحة لبداية خلق الإنسان، وقبوله الأمانة، والبدايات الأولى مع قابيل وهابيل,,, إلخ.

لكن إذا كان الصوت فى الكتب المقدسة يستخدم الضمير الثالث (هو) نسقا معتمدا، فإن الصوت هنا يتخذ من الضمير الأول (أنا) نسقا معتمدا

كم فاح إسرائى بفضائح

أشرعتها الممكنات

فقبلت الأمانة

وتعاطتنى البلاد[٢٣]

فكلمة (إسرائى) تستدعى سورة الإسراء الشهيرة فى القرآن الكريم، خصوصا فى قوله تعالى: (سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّه هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ)[٢٤]، كما تستدعى هذه الكلمة أيضا تاريخا حافلا فى التراث العربى، خصوصا الشعر الجاهلى الذى كرس صورة الرحلة من خلال السرى. أما صوتهفى (فقبلت الأمانة وتعاطتنى البلاد).

فيستدعى قوله تعالى: (إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الْإِنْسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا)[٢٥] فهذه هى البداية الأولى لقصة تحمل الإنسان الأمانة، وكيف قبلها بسهولة، ولم يقدرها – فى الغالب – حق قدرها فى الوقت التى رفضتها السماوات والأرض والجبال وأشفقن منها ومن هنا فإن التداخل الصوتى بين صوت النصوص المقدسة، وتاريخ الجماعة من ناحية، وصوت القرين من ناحية أخرى يحول القرين إلى كائن كونى يحوى تاريخ الإنسانية فى صوته. ثم تأتى جملة (وتعاطتنى البلاد) مباشرة بعد (وحملت الأمانة) فى إشارة إلى اشتباك الإنسان مع المكان، وهبوطه الأرض، ومن ثم تعاطى البلاد له، مما يكرس لنوع من الجبرية، لأن البلاد هى التى تتعاطاه وليس هو الذى يتعاطى البلاد.

وهو صوت وجودى كونى يشبه الصدى الذى يكون خلفية للصوتين المتصارعين، ثم يكرس الصوت قصة آدم

هذا أنا.. أمضى!

لمفتتح الرغام

ومداى يشبك فرحتى

بل يصطفى الفردوس متكأ،

وتبدأ رحلتى

فتحت لنا الأوهام..

ذنبى جليسى وشهوتى.. للخلد..

تخسف بالحدود !

يشدنى جسدى إلىّ

وما مددت له يدى !

فاحتكم الغرام لنا وللشجر الذى..

اعتكفت به الأحلام ![٢٦]

فالإشارة إلى مفتتح الرغام هى إشارة إلى قصة خلق الإنسان من تراب، كما أنها تكرس الفرحة واصطفاء الفردوس متكأ، فى إشارة إلى الجنة التى عاش فيها آدم عليه السلام فى بداية حياته.

ثم يأتى صوت الفراغ العميق ليكرس دلالة السعادة اللامتناهية فى الفردوس، كما أن صوت القرين (وتبدأ رحلتي) يحرك الزمن من الاستغراق فى السعادة اللامتناهية فى الفردوس إلى بداية المغادرة لها من خلال الرحلة، حيث يأتى صوت الفراغ العميق مرة أخرى ليجعل المتلقى يطلق العنان

لأفكاره فى هذه الرحلة، وما حدث فيها منذ بدايتها . حتى وصول الأوهام وانفتاحها له، ووجود ذنبه، وشهوته للخلد، وإشارته إلى الشجر التى اعتكفت به الأحلام، ليفتح باب الدلالة واسعا على الشجرة المحرمة فى الجنة، وقصة الغواية، حيث أكلا منها، بعد أن أغواهما الشيطان بالأكل منها، وقاسمهما

يغوى ويقسم فى الحياة – بعزه![٢٧]

فكانت النتيجة الهبوط إلى الأرض

فاهبطا الأرض التى

ضاق المدى.. فيها![٢٨]

وعند الهبوط إلى الأرض يتحول الفراغ فيها بفعل الإنسان إلى مدائن وقرى تكللها المعادن والعيون.

يقول:

مدى تزاحمه البلاد،

اختنق المدى..

انداب الفراغ مدائنا..

وقرى تكللها المعادن والعيون[٢٩].

ثم ينفتح باب الدلالة على قصص الأنبياء، على الأرض، خصوصًا سيدنا إبراهيم عليه السلام يقول:

كم من نبى قد سجا، جهرا بواد

غير ذى زرع.. يبور[٣٠]

إذ من المعروف أن سيدنا إبراهيم عليه السلام قد نقل القرآن الكريم قوله " رَبَّنَا إِنِّي أَسْكَنْتُ مِنْ ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ عِنْدَ بَيْتِكَ الْمُحَرَّمِ رَبَّنَا لِيُقِيمُوا الصَّلَاةَ فَاجْعَلْ أَفْئِدَةً مِنَ النَّاسِ تَهْوِي إِلَيْهِمْ وَارْزُقْهُمْ مِنَ الثَّمَرَاتِ لَعَلَّهُمْ يَشْكُرُونَ "[٣١]

حيث بدأت رحلة هاجر زوج إبراهيم عليه السلام، وابنها إسماعيل على هذه الأرض، وهنا يتجاوب هذا المعنى مع المعنى الأول فى قصة آدم عليه السلام حينما أشار صوت القرين.

وتبدأ رحلتى

فهو ينتقى الأصوات التى تكرس لبداية الرحلة، وكأن صوت القرين يشير إلى بداية رحلته الشعرية، وكأنها أشبه ببداية رحلة الإنسان الكونية فى العالم، أو تتماهى معها, وهنا تصلح العودة إلى عنوان هذا المقام، وهو "مقام الحرف" فبداية الخلق تنبع من حرفين هما " كن "، كما يخايلنا فى هذا العنوان صوت ابن عربى، وذلك حينما يقول "الحروف أمة من الأمم"[٣٢].

ومن هنا فإن الاتكاء على الحرف فى بداية هذا العمل هو تكريس لقيمة الحرف فى الحياة، لأن الحياة به تبدأ.

وإذا كان صوت القرين المتضخم إلى رمز كونى فى جانب من جوانبه أو فى طبقة من طبقاته يشير إلى جوانب معينة فى حياة الإنسان، مثل الأنبياء،

فإنه فى طبقة أخرى يشير إلى جوانب مظلمة يقول:

هل تستقى، من دجنة النور القديم،

سير النجابة والطواطم والأفول؟[٣٣]

فيبدو فى هذه الطبقة الصوتية صوت القرين حاملا صورة صوتية أخرى للإنسان فى ضلاله، وعدم اهتدائه إلى النور الحقيقى، مما أدى إلى وجود عبادة الطوطم.

٢- مقام العشق:

وفى مقام العشق يظهر صوت الراوية ذا حمولات صوتية كثيرة متنوعة، وكلها تتآلف فى مجرى النهر الذى اختطه منذ البداية، فيبدو الاتكاء على الجانب السردى واضحا فى هذا المقام،وهو نوع من السرد المحكم، والسرد المحكم "محكم من حيث معمار القصة الذى يتبنى ما نسميه ب-- " عمود السرد " والذى يبنى على الخطية حيث إن هناك أبدا بداية للحدث يعرف تطوره إلى الحبكة فالعقدة ثم الحل " [٣٤] ويؤسس لنمط الوضوح والمصالحة مع المتلقى، وهو نمط شفاهى بالدرجة الأولى، وهذا ما يتواءم مع طبيعة الراوية، كما هو مفهوم فى المعنى القديم.

كما أن الحمولات الصوتية فى صوته واضحة وليست من الحمولات التى تحتاج من المتلقى إلى كبير كد لفض مغاليقها، ولا يبخل صوت الراوية فى الغالب بنسبتها إلى أصحابها.

وهو يتناول فى هذا المقام قصة لقائه بسيدات لهن شهرة عريضة فى الأدب العربى القديم، هذه القصص ترتبط بقصص العشق الملتهبة مع شعراء

خلدوا أسماءهن فى ذاكرة المتلقى العربى على مر العصور، فيقص ما حدث له فى سفرته الثانية، حينما تاه وأشرف على الهلاك، ولكنه وجد دوحة تظهر له من بعيد، فاصطفى شجرة أمام نبع يأكل من ثمرها، فظهرت له ليلى الأخيلية صاحبة توبة بن الحمير فى الليلة الأولى، وظهرت له مية (اسم صاحبة ذي الرمة) فى الليلة الثانية، ثم لبنى صاحبة قيس بن ذريح عصر اليوم الثالث، وفى اليوم الرابع عزة صاحبة كثير، ثم المتجردة امرأة النعمان بن المنذر فى اليوم الخامس، وعفراء صاحبة عروة بن حزام فى اليوم السادس، وفى اليوم السابع ليلى صاحبة قيس بن الملوح، وفى صباح اليوم الثامن – يوم الرحيل – عبلة صاحبة عنترة، وهو يقص قصته مع كل واحدة من هؤلاء، وهى قصص متشابهة، حيث ينال منهن مالم يستطع العشاق السابقون الوصول إليه منهن، فى إشارة واضحة إلى قدرته على انتهاكهن، وقبولهن بذلك، وفرحته الكبيرة بقدرته الفائقة على هذا الانتهاك.

ومع كل واحدة منهن تظهر حمولات صوتية من الشعر القديم سواء لحبيب كل واحدة أو لغيره فيستحضر الراوية صوت العاشق القديم. ويستحضر أصواتا شعرية من كتاب "الموشى"(٣٥) غير معروفة القائل، حيث يهب الراوية كل واحدة منهن خاتما وقد كتب عليه بيت من الشعر فى الغزل.

وعند النظر فى هذا الجزء الذى يحمل صوت الراوية وحمولاته الصوتية يبدو الاتكاء واضحا على طبيعة السرد العربى القديم، مثل ألف ليلة وليلة والمقامات ورسالة الغفران، كما تخايلنا طبيعة الأدب العجائبى فى هذا الجزء، وهنا نجد القدرة الواضحة للراوية فى تعامله مع هؤلاء النسوة اللائي أشعن

فى الشعر العربى القديم الكثير من نبرات الأسى العميق بسبب عدم قدرة المحبين لهن على الوصول معهن إلى نتيجة مبتغاة، فى حين كان الراوية ذا قدرة فذة فى هذا الوصول، من أول لقاء مع كل واحدة، ولم تستعص عليه فى النهاية أى واحدة منهن.

كما تخايلنا طبيعة الأدب العجائبى أيضا فى الجمع بين هؤلاء النسوة اللائى لم يعشن كلهن فى زمن واحد، وتخايلنا أيضا فى عملية التيه والاستظلال بشجرة أمامها ماء، وظهور هؤلاء النسوة واحدة بعد الأخرى، وبذا يتضح: "إن الكتابة العجيبة ترجع إلى أنها لا تعتمد على العقل وحده – وهو ممثل الثقافة الذكورية الطاغية فى التراث العربى – بل إنها لتمتح من قوى إدراكية أخرى أهمها قوة الكشف المسماة بالقلب" (٣٦).

ويبدو للمتأمل فى هذا الجزء أن هؤلاء النسوة رمز للقصائد الشعرية، التى يظن الراوية فى حميا اندماجه أنه قد امتلكها، ووصل إلى مالم يصل إليه الشاعر نفسه صاحب القصائد / النسوة، لكن نهاية هذا الجزء الذى يشير إلى نفور هؤلاء النسوة منه، وانجذابهن للقرين، وإخلاصهن له النصيحة، يشير إلى أن ما كان يظنه الراوية من امتلاكه النسوة / القصائد لم يكن كما يظن تماما.

وحينما يأتى صوتالقرين فإنه يأتي مختلفا عن صوت الراوية، سواء فى صورته الكتابية، وتنسيق الصفحة – على مستوى الشكل أم على مستوى الانزياح اللافت والانحرافات اللغوية، ونحن نتقبل مثل هذا الانزياح، وهذه الانحرافات، " فنحن نعلم أن ما تتلفظ به اللغة الشعرية غير كائن (بالنسبة

لمنطق الكلام)، إلا أننا نتقبل كينونة هذا اللا كائن "[٣٧] مما يكرس لنمط الكتابية التى يستدعيها صوت القرين، حيث يبدو أن "الكلمة المكتوبة – الكلمة المدونة – ليست سلاحا فحسب، وبوقا للحاضر، وإنما هى صلة تربطنا بالإنسانية كلها"[٣٨] في مقابل الشفاهية التى يكرسها صوت الراوية.

يقول:

كان البحر قلبها..

والموج عيونه الفاضحة..

مضى يجمع البحر !

يصطفى ثغرا للملكوت !

غافلته السماء !

فأطلق أصابعها..

تصفف ليله كل يوم[٣٩].

٣- مقام الكتابة:

وفى مقام الكتابة تبدو الحمولات الصوتية أيضا بصورة واضحة، حيث نجد الراوية ينقل حمولات صوتية متنوعة، لشخصيات لها ألقها وشهرتها، ينقلها على لسانهم بموضوعية وحيادية، فيقول " بينما نحن فى السفر الثالث فى موسم من مواسم الرحيل، وقد أخذنا الطريق ننتهب مسافته، صحبت فى الطريق قوما دعونى إليهم، لا أعرف منهم أحدا، فلما دار الحديث بنا وتجالينا، سفرت القصة عن رأى تآلفوا فيه ضد الكتابة، واصلين البلاغة

بالنطق والسمع لا بالكتابة "[٤٠]

ثم يبدأ الراوية فى نقل مقولاتهم كما هى، فيقول " فقال سيدهم " سميت البلاغة بلاغة لأنها تنهى المعنى إلى قلب السامع فيفهمه "، فأثنى على قوله محمد بن الحنفية قائلا " نعم.. البلاغة قول تضطر العقول إلى فهمه بأسهل عبارة " .. الخ.

كما أن الراوية أحيانا ينقل قولا عن قول, فهو ينقل رأى سقراط فى الكتابة على لسان أحد الحاضرين فى هذه الجلسة فيقول: " فهب أحدهم – وكان من أصل يونانى – قائلا لإسحاق أذكرتنى أمرا " هل تعلمون أن أرسطو أسقط من " فن الشعر " كل الشعر الغنائى المكتوب غير المنطوق والمؤدى " ومن قبله قال سقراط حين سئل عن تركه تصنيف الكتب " لست بناقل للعلم من قلوب البشر الحية إلى قلوب الضأن الميتة "(٤١).

والراوية فى هذا المقام يبدو مؤيدا للكتابة على حساب الرواية، وذلك حين جابه هؤلاء القوم الذين يؤيدون الرواية على الكتابة برأى للجاحظ حفظه عنه ، وذلك فى صفحة ٩٠, وهو "الكتاب وعاء ملئ علما (...ينطق عن الموتى, ويترجم كلام الأحياء".

كما ذكرفى صفحة ٩١ ما حفظه لأبى حيان التوحيدى، وهو قوله "... الكتاب يتصفح أكثر من تصفح الخطاب لأن الكاتب مختار، والمخاطب مضطر، ومن يرد عليه كتابك فليس يعلم أسرعت فيه أم أبطأت.. إنما ينظر أصبت فيه أم أخطأت، وأحسنت أم أسأت.. فإبطاؤك غير إصابتك كما أن إسراعك غير معف على غلطك".

لكن الراوية لا يلبث أن يظهر موقفه، حينما يقول فى صفحة ٩٢، و٩٣" كنت سعيدا بما حفظت عن علمهم، فإذا قرينى، ولم أكن شعرت بوجوده، يغادر القوم وقد رمى إلىّ بصحيفة كتب فيها: أخطأ القوم وصدق المتنبى حين قال:

أعـز مكـان فى الـدجى سـرج سـابح　　　وخـــير جلـــيس فى الزمـــان كتـــاب

ثم غادرنا سريعا، فأراحنى الله منه، وعرفت بعد ذلك أنه استسهل مسيره الجديد بالكتابة والعياذ بالله، كاشفا ولعه بها وعشقه لها. "

وهنا يبدو موقفه الرافض للكتابة، بل والاستعاذة منها، وكأنها إثم كبير!

ومن هنا فإن الراوية ينحاز إلى إيديولوجيته، وخلفيته المعرفية، ويكشف عن طبيعة دور الراوية، وما ينهض به، وانحيازه إلى الشفاهية فى مقابل الكتابية.

فى حين نرى صوت القرين حاسما تجاه هذا الموضوع، فهو يرفض الشفاهية وينحاز إلى الكتابية بوضوح، وقد بدا ذلك بحسم من خلال ما كتبه فى الصحيفة التى ألقى بها إلى الراوية، حيث كتب فيها: " أخطأ القوم وأصاب المتنبى حين قال:

أعز مكان فى الدنا سرج سابح

وخير جليس فى الزمان كتاب

بل نراه يمدح الكتابة بقصيدته.

وهذا مايبدو بوضوح فى طبيعة الصوتين، حيث ينتمى صوت الراوية إلى

ما هو قرائى, فتبدو البنية النصية ذات وضوح يستدعى من المتلقى اطمئنانا, وعدم قلق، فى حين ينتمى صوت القرين إلى ما هو كتابى، فتثير بنيته النصية قلقا كبيرا لدى المتلقى، وتستدعى منه تدخلا إيجابيا، كى يسهم فى عملية إنتاج النص نفسه.

٤- فى مقام البلاد:

كما تبدو الحمولات الصوتية فى المقام الرابع المسمى "فى مقام البلاد؟" بصورة واضحة، ومنذ بداية المقام نجد صوت الراوية ينقل لنا أصواتا غير صوته، بطريقة موضوعية، ويتخذ من البنية السردية كما هو مكرس لها فى السرد العربى القديم نسقا معتمدا. وقد حدث هذا حينما ذكر أن الوزير أثناء مرور موكبه به، دعاه إلى مجلس السلطان، ثم ينقل الراوية ما دار فى هذا المجلس، وتظهر أصوات مختلفة، لا سيما صوت السلطان وصوت الراوية، فى حوارية بينهما، تتخذ من بنية النصيحة نسقا معتمدا كما كان يدور فى قصور الخلفاء, حيث يطلب السلطان النصيحة من الراوية، تماما كما كان يفعل بعض الخلفاء، وحينما يحصل الراوية على الأمان من السلطان، يمعن فى نقده، ويظهر بطريقة حادة مساوئ حكمه، وفساد أحوال البلاد، بسبب هذه المساوئ، وهنا تبدو الأصداء العصرية ذات حضور بارز، حيث يتقاطع صوت هذا العصر، وما يحمله من نقمة على الفساد، مع صوت ما يحمله لنا الراوية، فى حواره مع السلطان، وكأن الفساد له نغمة واضحة، فى كل صوت، وعبر العصور المختلفة.

لكن هذا السلطان صاحب المجلس الذى دعى إليه الراوية من قبل الوزيرلا يتقبل ذلك – كما هى العادة السائدة لدى أمثاله من السلاطين –

ويبدو صوته محملا بحمولات صوتية تكرس لصوت البطش الشديد، وتطل نغمة الطغاة الكبار فى صوته،خصوصا النغمة الصوتية الباطشة التى كان يحملها صوت الحجاج بن يوسف الثقفى، الذى يعد رمزا واضحا للعسف والجبروت من قبل الوالى أو الحاكم ضد رعيته.

وفى أثناء هذه الحوارية تبدو أصوات أخرى فى مجلس السلطان لملئه يهمسون فى أذن الراوية بالترفق فى النصيحة، وتكون هذه الأصوات نموذجا قد كرس له، أو يضرب بجذوره فى عمق التاريخ، وعمق الحاضر لمن ينبطحون أمام السلطان،ممن يلتفون حوله، ولا مانع لديهم إطلاقا من تبرير أفعالهم، حتى ولو اتخذوا من تعاليم الدين سندا لهم، وإن كان الدين براء من هذه الأفعال.

كما تبدو فى صوت الراوية حمولات صوتية لعدد من الشعراء، مثل مسكين الدارمى، والسائب بن الرقاع، ومحمود الوراق، حيث يذكر الراوية أبياتا لهؤلاء الشعراء، وينسبها إليهم، مما يتواءم مع طبيعة الراوية فى الحفظ والاستشهاد، وهذه الأبيات عمودية ولها شهرتها لدى الجماعة.

أما صوت القرين فإنه ينحرف عن صوت الراوية، ويأتى صوته – فى الغالب – من خلال ورقة، وهو وإن كان يأتى – غالبا – فى آخر المشهد، فإنه دائما ينهى المقام بورقة، تظهر صوته وطبيعته من خلالها، وبذا تبدو صورة القرين مكرسة للنمط الكتابى، فى مقابل النمط الشفاهى الذى يبدو من خلال صوت الراوية.

ويبدو من خلال صوت القرين – فى هذا المقام – صوتان، صوت

مصر الأم، وصوت الابن، وهما صوتان واضحان.

يقول الصوت الأول الذى يمثل صوت الأم / مصر

بادى بدو..

لا تخفض صوت الغابة فيك،

وحدك..

قبل العالم

سرت بمائك،

عيناك..

مغمضتان عليك،

وقبل دخول العالم لك،

لفظتك الأم كما لفظك..

من قبل الأم – أبك،

هذى سنة أرضك،

ليست سننك.

أما الصوت الثانى فهو صوت الابن، الذى يأخذ عن أمه النصيحة، فيما يقلقه يقول:

إن برّح أمرنا بك..

إن غاب مخاض صعيدك،

أو نورج صعدك،

فتجيبه الأم / مصر

لا تتلين.. واشأن شأنك،

لك منسك،

ما أنت عليه الذابح،

{ صبوتك وصببك }.

٥- مقام القصيد:

أما آخر المقامات فهو مقام القصيد، وكأن القصيد هو ذروة ما انتهت إليه رحلة البشرية عموما، التى بدأت بمقام الحرف الذى ينفتح على سفر التكوين، وكأن الحرف هو أول الرحلة البشرية، بعد ذلك جاء مقام العشق، وكأن العشق هو الرحلة التالية لوجود الإنسان، حيث تطل مرحلة أول الشباب بما فيها من حيوية واندفاع تجاه النصف الآخر من الإنسان، ثم يأتى مقام الكتابة، وكأن الكتابة هى الفعل الأول فى الحضارة، والانطلاق من التكوين والعشق إلى بداية التحضر، ثم يأتى مقام البلاد ليؤسس لارتباط الإنسان بالوطن، وهى مرحلة متقدمة من تطور الإنسانية، ثم يأتى فى النهاية مقام القصيد، آخر مرحلة فى الرحلة الإنسانية، حيث تجعل الذات الساردة من القصيد ذروة ما انتهت إليه رحلة الإنسان، لأن القصيد هو أكثر الأشياء ارتباطا بالإنسان، وكأن هذا المقام يسير مع الإنسان من بداية

رحلته، حتى يتوج فى النهاية به.

ويبدو التجاوب واضحا مع عنوان المقام الأول / مقام الحرف، لأن الحرف هو اللبنة الأولى التى يتشكل منها القصيد.

فى هذا المقام تبدو الحمولات الصوتية التى يستدعيها الصوتان ذات زخم معرفى واضح، حيث يحمل صوت الراوية أصواتا متشعبة لفرسان النقد والشعر فى الثقافة العربية، وهذه الأصوات ينقلها الراوية كما هى، ويظهر دور الراوية فى مقدرته على جمع أصحاب هذه الأصوات، الذين عاشوا فى فترات متباعدة، وإقامة علاقة حوارية بينهم، مستخدما معرفته الدقيقة لمقولاتهم.

وحينما يستدعى صوت أحد هؤلاء الفرسان نجد فى الهامش تاريخ وفاة هذا الشخص بمجرد ذكر اسمه، فحينما ينشد لبشار

وشعر كنور الأرض لاءمت بينه

بقول إذا ما أحزن الشعر أسهلا

نجد فى الهامش أن بشار توفى ٧٨٤م، وحينما ينشد لأبى تمام

كشفت قناع الشعر عن حر وجهه

وطيرته عن وكره وهو واقع

يذكر الهامش أنه توفى ٨٤٥م، وحينما يأتى صوت الخليل نجد الهامش يذكر أنه توفى ٧٨٦م، وحينما يأتى ذكر البيرونى نجد الهامش يذكر أنه توفى ١٠٤٨م، وحينما يأتى ذكر أبى العلاء المعرى يذكر الهامش أنه توفى

١٠٧٥، وهكذا فى بقية الاستعارات الصوتية للأعلام المشهورين فى تاريخ الثقافة العربية.

وهنا يبدو صوت الهامش وكأنه صوت متعقل ينهض بدور التوثيق، فى حين يأتى صوت النص الذى ينقله الراوية ممتزجا بالخيال، فى عملية الجمع بين هذه الشخصيات الفذة، التى لم تلتق جميعا فى زمن واحد، وهذه ما يرسخه الهامش، ويؤكده، رغم أن ماتنطق به هذه الشخصيات معروف نسبته إليها، وموجود فيما ينسب إليها من كتب.

وإذا كان صوت الراوية يبدو متوائما مع إيديولوجيته، من حيث الانتصار للقديم الثابت، ونفوره من الحديث القلق، وانضمامه إلى جانب أصحاب المقولات الراسخة، التى ترى أن القدماء ذهبوا بكل الفضل، فإن صوت القرين فى هذا المقام بما حمله من أسئلة يعد تفكيكا لبعض المقولات الراسخة، خصوصا العروض، فيبدو من خلال ذلك أن عروض الشعر العربى، الذى جاء به الخليل ليس ببعيد عن التأثر بعروض الشعر الهندى، وأن الخليل ربما يكون قد سمع بعروض الهند، وموازين أشعارهم.

كما أن أسئلة القرين عن معنى الوزن، وما يفرقه عن الإيقاع، وعن حدهما فى الشعر تعد تفكيكا لرؤية الراوية، ومن يلف لفه فى النقد العربى، حيث يخلخل مقولة راسخة ترى أن الشعر هو الموزون المقفى فقط، كما أنه يوجه إلى الخليل سؤالا جوهريا، وهو " هل كنت تدرج ما استحدثه الشعراء، وشاع بين الناس بعد ذلك.. وإن لم يوافق أوزانك وبحورك؟ "

وعلى الرغم من تجاهل الخليل للسؤال فإن هذا السؤال يلقى الضوء

على النصف الآخر الذى تمثله حركات التجديد فى الشعر العربى، والتى ينتصر لها القرين، ويعد صوته ممثلا لها.

٦- الاندساس الصوتى:

كما يبدو الاندساس الصوتى خلال صوت القرين، حيث نجد صوتا آخر مدسوسا عليه،هذا الصوت الذى يطالعنا فى البداية بقوله:

فى البدء كنت !

وإذا كان الكتاب المقدس يقول فى البدء كانت الكلمة فإن هذا الصوت يعتبر نفسه الكلمة.

وهو صوت يندس عبر صوت القرين خلال المقامات الخمسة، ويتخذ من منتصف الصفحة موقعا له، ويظل خيطا مندسا منذ المقام الأول حتى النهاية، وهو صوت كوني يهتم بالأسئلة الكبرى، وكأنه صوت الوجود نفسه، الذى يجمع الصوتين: صوت الراوية وصوت القرين.

كما يطالعنا صوت آخر يبدو موازيا للصوت المندس على صوت القرين، وهو صوت الإنسان ذى الأعمار الخمسة: مرحلة الطفولة ومرحلة الصبا ومرحلة الشباب ومرحلة الكهولة ومرحلة الشيخوخة.

وإذا كان الصوت المندس على صوت القرين يبدو صوتا كونيا وجوديا يهتم بالأسئلة الكبرى، ويبدو كالصدى الذى يجمع بين صوتى الراوية والقرين، ويوحد بينهما، فإن هذا الصوت إنسانى بالدرجة الأولى، مغرق فى التفاصيل، مرتبط بالزمن، وهو يعيش الدقائق الخمس، فى المقامات الخمسة،

حيث تمثل كل دقيقة مرحلة عمرية، فتمثل الدقيقة الأولى مرحلة الطفولة، وهذا ما نجده فى المقام الأول، وتمثل الدقيقة الثانية مرحلة الصبا، وهذا مانجده فى المقام الثاني، وتمثل الدقيقة الثالثة مرحلة الشباب، وهذا ما نجده فى المقام الثالث، وتمثل الدقيقة الرابعة مرحلة الكهولة وهذا ما نجده فى المقام الرابع، فى حين تمثل الدقيقة الخامسة مرحلة الشيخوخة، وهذا ما بدا واضحا فى المقام الخامس، حيث كانت النهاية. يقول فى المقام الأول:

دقائق خمس.. فقط،

لا تخف !

سأرجع..

ومعى الحلوى التى تحبها(٤٢)

ويقول أيضا:

ما أقسى المدى،

رائحة شواء..

تمنح بعض السكينة..

تتشبث بالذاكرة،

لم تقو الأسنان اللبنية عليها بعد(٤٣)،

ويقول فى الدقيقة الثانية

مرت دقيقة كاملة،

نبتت لحيتى،

"نبيلة" تسطع وتغيب

كانت مارية أول قبلة اختلستها

حين تهشم نور على سور الحديقة

مارية تلملم ضحكتها:

سأطعمك نارا...[٤٤]

فقد انتهت مرحلة الطفولة بقوله "مرت دقيقة كاملة!" ثم يأتي صوت الفراغ العميق، وهذا الفراغ يشير إلى سكوت "وبالرغم من أن السكوت هو عدم التلفظ بخطاب لفظي؛ إلا أنه يعد من أنظمة العلامات التي يستعملها المخاطب؛ لينقل قصده إلى المخاطب"[٤٥] الذى يمثل مرحلة الانتقال من مرحلة إلى مرحلة أخرى فى حياة الإنسان، حيث تبدأ المرحلة الثانية بمظهر له وضوحه على المرحلة هو " نبتت لحيتى " ثم بداية الدخول فى مرحلة الحب والجنس، فنبيلة تلك التى عشقها تسطع وتغيب، فى حين كانت مارية هى أول قبلة اختلسها، ذلك حين تهشم نور على سور الحديقة، ووجد نفسه وصاحبته فى مأمن من النظرات، حين كانت مارية تلملم ضحكتها قائلة: سأطعمك نارا من الحب والشهوة العارمة.

اسم مارية اسم مسيحى، ربما يدل على اندماج عنصرى الأمة فى قبلة خاطفة، وربما تنسحب دلالة هذا الاسم على الغرب المسيحى الذى سيطعم الذات الشاعرة نارا، فى إشارة إلى أن الحداثة غربية، وما الحداثة العربية إلا

نتيجة الاندماج فى قبلة خاطفة مع حداثة الغرب، التى ستكون اللهب الذى ستطعمه الذات الشاعرة، فى مقابل " نبيلة " التى تمثل التراث الشعرى العربى فى نبله وألقه، والذى يسطع فتكون له الهيمنة على حركة الشعر العربى، كما حدث فى الماضى، ويغيب تاركا " مارية " رمز الحداثة الغربية لها الهيمنة على الساحة.

وربما كانت " نبيلة " تستدعى الحضارة العربية فى نبلها وألقها، تلك التى تسطع فتكون لها الهيمنة، ثم تغيب بعد ذلك، فى حين تستدعى " مارية " الحضارة الغربية، التى ستطعم الذات الشاعرة / الشرق نارا ذات لهب من خلال حركات الاستعمار، فى وقت يتهشم نور على سور الحديقة، فى إشارة إلى بداية عصور الظلمات فى الحضارة العربية، حيث تتهشم قوتها – المتمثلة فى النور – مما يمنح الفرصة لهذه القبلة الخاطفة بينها وبين الغرب.

أما الدقيقة الثالثة فإنها تمثل مرحلة الشباب، وهذا ما تجسد فى المقامة الثالثة، يقول:

مرت دقيقتان..

تأخرت عن " التوقيع " قليلا..

سيوقع لى صديقى..

صباحا جديدا.. ![٤٦]

يبدو الانخراط فى تفاصيل الإنسان اليومية من خلال هذا الصوت الذى يكشف عن طبيعة مرحلة الشباب، بما فيها من وظيفة، والتأخر عن

"التوقيع "، ودور الصديق فى التوقيع بدلا منه، واستقبال صباح جديد، حيث تستدعى هذه التفاصيل اليومية طبيعة الوظيفة فى منطقتنا، وما فيها من عدم التزام تام.

أما الدقيقة الرابعة فإنها تمثل مرحلة الكهولة، وهذا ماتجسد فى الدقيقة الرابعة، يقول:

دقيقة أخرى تمر.

أشعر بآلام خطاى!

يجب أن تتوقف عن التدخين..

يبدو استحضار هذا الصوت للوقت واضحا، ففى كل مرحلة يشير إلى مرور الوقت من خلال الإشارة إلى مرور الدقائق، وهنا نجد قوله " دقيقة أخرى تمر " يشير إلى مرور مرحلة الكهولة، وبداية الشعور بآلام فى الخطا " أشعر بآلام فى خطاى " ومن هنا يجب عليه أن يتوقف عن التدخين لأن صحته لاتتحمل ذلك.

وإذا كانت رائحة الشواء فى المرحلة الأولى – مرحلة الطفولة – لم تسعفه أسنانه اللبنية بعد فى الأكل من هذا الشواء، فإن رائحة الشواء فى هذه المرحلة لم تسعفه أسنانه المتآكلة على الأكل منها، يقول:

رائحة الشواء من جديد !

أسناني متآكلة.. !

وذاكرة لم أعد أقوى عليها(٤٧).

يبدو تلاقى المرحلتين فى الضعف، مرحلة الطفولة ومرحلة ما بعد الكهولة، لكن شتان بينهما، فمرحلة الطفولة سيعقبها قوة، أما هذه المرحلة فسيعقبها الموت.

وهذا ما تجسد فى الدقيقة الخامسة التى تكرس لمرحلة الشيخوخة والفناء، وقد بدا ذلك واضحا فى المقام الخامس، يقول:

ظلت دقيقة واحدة،

الآن

لا أميز صوتا غير انتظارى !

دقيقة واحدة:

سألوذ فيها بشرودى..(٤٨)

الوقت قرب الليل بكثير،

نداء القطار ملح،

لكن القطار باغتنى.. هذه المرة

وقدم من الرصيف المقابل

ياإلهى !

فقد مرت الدقائق الأربع، ولم يظل إلا دقيقة واحدة. فى هذا المقطع نجد تجاوبا عميقا بين الأصوات الثلاثة: صوت القرين، وصوت الإنسان الذى كان طفلا فى البداية، ووصل الآن إلى مرحلة الشيخوخة، والصوت

الوجودى " أنا " أو الصوت الكونى، الذى كان يمثل صدى لصوت الراوية والقرين، وحمولاتهما الصوتية، والذى كان يظهر دائما فى منتصف الصفحة، واستمر شعاعا منطلقا منذ المقامة الأولى، يظهر فى بعض الصفحات، ويختفى فى بعضها، ولكنه يملك تواصلا مع نفسه، ووحدة خاصة به.

فبدا الصوت الإنساني المغرق فى التفاصيل الوقتية فى قوله " ظلت دقيقة واحدة "حيث انتهت مراحل العمر جميعا، ولم يتبق إلا مرحلة الشيخوخة التى يعيشها الآن وهنا يطل الصوت الكونى الصدى بعد صوت الفراغ العميق، يقول:

الآن

لا أميز صوتا غير انتظاري !

دقيقة واحدة:

سألوذ فيها بشرودي..(٤٩)

تتجاوب "دقيقة واحدة" فى هذا الصوت الصدى مع " دقيقة واحدة " فى الصوت الإنسانى السابق، ثم ينحسر الصوت الكونى الصدى مفسحا المجال للصوت الإنسانى، يقول:

الوقت قرب الليل بكثير,

حيث تستدعى كلمة الليل هنا العدم، وكلمة الوقت تشير إلى ما تبقى من العمر، حيث يبدو أن ماتبقى من العمر قد اقترب من مرحلة العدم والموت، ثم يأتي صوت الفراغ العميق موحيا بثقل وطأة الزمن، ثم يعود

الصوت الإنسانى مرة أخرى، يقول:

نداء القطار ملح

لكن القطار باغتنى.. هذه المرة وقدم من الرصيف المقابل.

ياإلهى.

حيث تستدعى كلمة القطار هنا الموت، الذى يجمع فى عرباته أنفس الموتى، ويرحل بهم إلى بعيد، ويبدو الإلحاح الشديد فى ندائه مكرسا لشعور الصوت الإنسانى به، وحينما يأتى القطار / الموت يكون هناك نوع من المباغتة رغم اليقين الواضح بقرب مجيئه، حيث يأتى بغتة من الرصيف المقابل، فى إشارة إلى أن الموت عكس الحياة، وإذا كانت المرحلة العمرية للإنسان تنطلق من الطفولة إلى الشيخوخة، فإن القطار / الموت يأتى من الجهة المقابلة ليتم الالتقاء، ولا يأتى من الخلف، حيث قد يحدث الفرار.

وهنا تأتى الصرخة التى تستغرق سطرا كاملا وحدها " ياإلهى " حيث يتكئ الصوت الإنسانى على الاستعصام بالله سبحانه وتعالى، حيث لا يجدى شئ على الإطلاق فى مثل هذه اللحظة سوى أن يكون الإنسان متمسكا بالله سبحانه وتعالى.

يقول:

ابنى.. منذ ست دقائق فى انتظارى..

ولم أشتر له – بعد – وقتا للحلوى !

أعواد البوص تتحلق حولى رويدا،

تجب عنى ماضيا يضيق شيئا.. فشيئا..

كلما اتسع حديثى لنفسى !

لماذا يعلو صوت ساعة يدى هكذا.

فلم تزل..

ثوان قليلة !

لماذا لم يأت " أبى ! "

لم تأخر كثيرا؟

ت–أتي الإشارة إلى الابن هنا مكرسة لأسطورة الفينيق حيث تبدو الحياة من خلال أنقاض العدم.

هذا الابن فى انتظار الأب منذ ست دقائق، وهنا يبدو الابن هو الأب نفسه قبل مرحلة الطفولة، فمراحل عمر الإنسان هى خمس دقائق، وهذا الابن ينتظر منذ ست دقائق.

كما أن الصوت الإنسانى يقر بأنه لم يشتر له – بعد – وقتا للحلوى, وكأن الوقت يشترى, وهنا تأتى كلمة " بعد " ذات دلالة واضحة فى محاولة الإنسان الدؤوب من أجل شراء الوقت وإطالة العمر، مما يستدعى حركة الإنسانية فى تاريخ العلوم والطب من أجل التغلب على ظاهرة الفناء، ولكن كل هذه المحاولات لم تأت أهدافها بعد.

ثم يطالعنا صوت الفراغ العميق الذى يسهم فى نقل المشهد إلى مشهد الموت نفسه، حيث يتم فصل الإنسان عن العالم، عن طريق أعواد البوص التى تتحلق رويدا رويدا حوله، وما تنهض به هذه الأعواد من حجب الماضى نفسه عن الإنسان، وتنهض بعض الكلمات مثل تتحلق حولى، يضيق ببث دلالة الانحسار عن العالم، وعن الماضى نفسه تمهيدا لافتراس الإنسان وحيدا. "كأن الإنسان المعاصر قد بلغ بعزلته درجة لم تعد حتى التجربة الإنسانية الشاملة الرئيسية – الموت – تجربة مشتركة بينه وبين الآخرين"(٥٠).

وهنا يبدو الإحساس بالوقت عارما، حيث يعلو صوت ساعة اليد بصورة مخيفة، إذ إن " مفهوم الموت مرتبط لدى كثيرين بانفعالات عنيفة ومشاعر جياشة واتجاهات سلبية تتجمع معا مكونة ما ندعوه بإيجاز" قلق الموت "أو الخوف منه" (٥١) وهنا يبدو أن العمر الطويل لم يتبق منه غير ثوان معدودات.

ثم يأتي صوت الفراغ العميق ممهدا لانحسار المشهد عن الصوت الإنساني، لكن مازال فى الصوت بقية، يقول:

لماذا لم يأت أبى؟

وهنا يبدو التداخل الصوتى بين صوت الابن الذى ينتظر منذ ست دقائق، وصوت أبيه الذى ينتظر أباه الذى رحل أن يأتى ملاك الموت على صورته ليأخذه إلى بعيد كما أخذ أباه من قبل إلى بعيد.

ثم يطل صوت الفراغ العميق بصورة أقوى وأوسع تمهيدا للرحيل، غير

أن الصوت الإنسانى المتداخل مع صوت الابن المنتظر ما زال يطل.

يقول:

لماذا تأخر كثيرا؟

ثم تتم تصفية الصوت الإنسانى المتداخل مع صوت الابن لصالح الصوت الإنسانى.

يقول:

(أخذت يد تضغط على قلبى بقسوة،

وأنا ألمح شخصا ما..

قادما من.. بعيد..

ليست له ملامح أبى!) (٥٢)

وهنا يبدو الشخص القادم من بعيد هو الموت نفسه، وما الضغط على القلب بقسوة لا تعرف الرحمة غير لحظات الاستسلام لأصابع الموت التى لاترحم.

بعد ذلك يأتى الصوت الكونى الوجودى الصدى فى منتصف الصفحة، ليكون خلفية عميقة للأحداث.

يقول:

فلم يكن

قد تبقى لى

سوى دقة واحدة !

وبذا تنتهى الأصوات المتداخلة فى طبقة صوت القرين، مما يوحى بموت القرين وانسحابه من هذا العالم، فى إشارة إلى موت الحداثة.

لكن الشئ اللافت للنظر أن هذا الموت ليس نهائيا، وإنما هو دورة من دورات حياة الحداثة المتجددة، التى تموت لكى تحيا من خلال الابن المشار إليه فى السابق.

وهنا تطل كما سبقت الإشارة إلى ذلك أسطورة الفينيق التى تكرس لعودة الحياة للطائر المحترق من خلال رماده.

وإذا كان الصراع بين الصوتين المتصارعين, صوت الراوية الذى يمثل الانحياز للتقاليد الشعرية، وصوت القرين الذى يمثل الحداثة الشعرية قد انتهى بانسحاب القرين من الحياة، فإن صوت الراوية يأتى فى النهاية ليرثى قرينه، مما يكرس لتحول الراوية نفسه إلى قرين.

وهنا يطل تاريخ عريض للشعر العربى، كان الراوية فيه يتحول فى النهاية إلى قرين يحترق فى أتون الشعر الملتهب، حدث ذلك مع الحطيئة وغيره، حيث كان الحطيئة راوية زهير بن أبى سلمى، ولكنه انتهى إلى شاعر من فحول المخضرمين.

خاتمة:

لقد بدا أن الحمولات الصوتية فى هذا النص " النشيدة " للدكتور/ علاء عبد الهادى ذات تشعب واضح.

وقد نهض البحث بعد وقفة بسيطة أمام المنهج بتتبع هذه الحمولات، وذلك عبر كل مقام من المقامات الخمسة، التى يتشكل منه هذا النص، فتتبعها فى مقام الحرف ومقام العشق ومقام الكتابة ومقام البلاد ومقام القصيد.

وقد انتهى إلى أن هذه الحمولات الصوتية – رغم كثرتها المتشعبة – جاءت من خلال صوتين متصارعين، هما صوت الراوية الذى يمثل انحيازا واضحا للقديم الثابت، وصوت القرين الذى يمثل انحيازا واضحا للحداثة، وما تحمله من قلق لايهدأ ولا يستقر.

ورغم موت القرين وانسحابه من الحياة، فإن الراوية نفسه – رغم ما كان بينهما من صراع – قد حزن عليه ورثاه لأنه أكثر الناس معرفة به، وبقيمته. فتحول الراوية نفسه – من خلال ذلك – إلى قرين، وكأن الحداثة لايمكن أن تموت، لأنها فى جوهرها قلق، والقلق هو أكثر الأشياء ارتباطا بالحياة.وبذا يبدو أن الحداثة قلق وجودى يجذب بقوة فائقة كل من يقترب من مجاله, وهو قلق متجدد لا يعرف الاستقرار.

وقد بدت هذه الكتلة النصية " النشيدة " – من خلال عملية تتبع الحمولات الصوتية – وكأنها تطمح أن تكون الصورة المكتوبة للبشرية فى تاريخها العريض، وما اعتور مسيرها من تحولات، وما انتهت إليه بموت ليس بموت، وإنما تحول إلى دورة مختلفة من دورات حياتها.

الهوامش

(١) امبرتو ايكو , التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص١٢، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافى العربى، ط١، ٢٠٠٠٠.

(٢) امبرتو ايكو، السابق، ص١١.

(٣) روبرت سى هول، نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، ص١٠٢ , ترجمة رعد عبد الجليل، دار الحوار للنشر والتوزيع , ط١ , ١٩٩٢

(٤) وليم راى، المعنى الأدبى من الظاهراتية إلى التفكيكية، ص١٧، ترجمة د يؤيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد.

(٥) انظر علاء عبد الهادى، النشيدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥.

(٦) حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، ص ١١٦، النسر الذهبى للطباعة.

(٧) بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ص١٠٩، ترجمة سعيد الغانمى، المركز الثقافى العربى.

(٨) هيو ج سيلفرمان، نصيات من الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ص٢٥٧، ترجمة على حاكم صالح، حسن ناظم، المركز الثقافى العربى، الدار البضاء / المغرب – بيروت / لبنان، ط١، ٢٠٠٢.

(٩) امبرتو ايكو، حكايات عن إساءة الفهم، ص٧٧، ترجمة ياسر شعبان، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

(١٠) جاك دريدا، البنية، العلامة، اللعب في خطاب العلوم الإنسانية، ص–٣٦٦، ضمن كتاب تيارات نقدية محدثة، اختيار وترجمة وتقديم جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة ٩٠٠، ط–١، ٢٠٠٥

(١١) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، ص–٣٨٣، عالم المعرفة ٢٣٢، ١٩٩٨.

(١٢) بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، ص–٤٦، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، بيروت–لبنان، ط–١، ٢٠٠١.

(١٣) علاء عبد الهادى، قصيدة النثر والتفات النوع، ص٨٨، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٩.

(١٤) مصطفى الكيلاني، شعر الاختلاف، كتابة الأعماق في نصوص علاء عبد الهادي الشعرية، ص–١١٧، مركز الحضارة العربية، ط١، ٢٠٠٥.

(١٥) إيتيان سوريو، تقابل الفنون، ترجمة بدر الدين القاسم الرفاعى، ص٧، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٣.

(١٦) عبد الرحمن عبد السلام محمود، السرد الشعرى وشعرية ما بعد الحداثة، دراسة فى مهمل علاء عبد الهادى، ص ٢٧٢، مركز الحضارة العربية

(١٧) انظر النفرى، المواقف والمخاطبات، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(١٨) انظر هارولد بلوم، خريطة للقراءة الضالة، ترجمة عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، ط١، ٢٠٠٠.

(١٩) فنسنت ب ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثاثينيات إلى الثمانينيات، ص–٢٩٨، ترجمة محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠.

(٢٠) علاء عبد الهادي، السابق، ص–١١

(٢١) أونج، الشفاهية والكتابية، ص٣١، سلسلة عالم المعرفة، الكويت

(٢٢) علاء عبد الهادي، السابق، ص– ١٦.

(٢٣) علاء عبد الهادي، السابق، ص– ١٧.

(٢٤) القرآن الكريم، سورة الإسراء، آية ١

(٢٥) القرآن الكريم، سورة الأحزاب، آية ٧٧.

(٢٦) علاء عبد الهادي، السابق، ص–٢٠

(٢٧) علاء عبد الهادي، السابق، ص–٢٢

(٢٨) علاء عبد الهادي، السابق، ص–٢٣

(٢٩) علاء عبد الهادي، السابق، ص–٢٦

(٣٠)علاء عبد الهادي، السابق، ص–٣٠

(٣١) القرآن الكريم، سورة إبراهيم، آية ٣٧

(٣٢) محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، السفر الأول، ص–٢٦٠، تحقيق وتقديم: د. عثمان

يحيى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨.

(٣٣) علاء عبد الهادي، السابق، ص-٣٠

(٣٤)سعيد يقطين، أساليب السرد الروائى العربى (مقال فى التركيب)، ضمن: الرواية العربية، ممكنات السرد، ندوة مهرجان القرين الثقافى الحادى عشر، ج--٢، ص١٤٠, نسخة مجانية تورع مع العدد ٣٥٩ من سلسلة عالم المعرفة، يناير ٢٠٠٩.

(٣٥) انظرأبو الطيب الوشاء، الموشى أو الظرف والظرفاء، بيروت، دار الفكر اللبنانى، ١٩٩٠.

(٣٦) سعيد الوكيل، تحليل النص السردى، معارج ابن عربى نموذجا، ص٣٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب

(٣٧)جوليا كريستيفا، علم النص، ص٧٧، ترجمة فريد الزاهى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط٢، ١٩٩٧.

(٣٨)طائفة من النقاد، مختارات من النقد الأنجلوأمريكي الحديث، ص-٤٩، ترجمة ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٤، ٢٠٠٠

(٣٩) علاء عبد الهادي، السابق، ص-٧٤.

(٤٠) علاء عبد الهادى، السابق، ص٨٩.

(٤١) علاء عبد الهادى، السابق، ص ٩٠.

(٤٢) علاء عبد الهادي، السابق، ص-٥٠.

(٤٣) علاء عبد الهادي، السابق، ص-٥١.

(٤٤) علاء عبد الهادي، السابق، ص٨٣.

(٤٥) عبد الهادي بن ظافر الشهري، نحو توسيع مفهوم الخطاب مقاربة سيميائية تواصلية، فصول، ع ٧٧،ص١٠٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠

(٤٦) علاء عبد الهادي، السابق، ص-١٠٨.

(٤٧)علاء عبد الهادي، السابق، ص-١٤٤.

(٤٨) علاء عبد الهادي، السابق، ص-١٦٩.

(٤٩) علاء عبد الهادي، السابق، ص-١٦٩.

(٥٠)كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى، ص٢٢٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

(٥١)د. أحمد مُحَمَّد عبد الخالق، قلق الموت، سلسلة عالم المعرفة ١١١، مارس ١٩٨٧ – الكويت .

(٥٢) علاء عبد الهادي، السابق، ص–١٧١.

الفصل الرابع

الحمولات الصوتية
فى "الكتاب: أمس المكان الآن"
من التشكيل إلى التأويل

تمهيد

يعد الشاعر السورى على أحمد سعيد (أدونيس) ذا مكانة خاصة فى الشعر العربى الحديث، فقد أثار حوله ضجيجا هائلا، واستطاع أن يهب الشعر العربى رعشة جديدة على مدار رحلته الشعرية الطويلة، وكانت مغامرته الفائقة مع اللغة ذات مذاق خاص.

فقد حاول أدونيس على مدار رحلته الشعرية بكل طاقته أن يفرغ اللغة من محتواها القديم " ويتم ذلك بإفراغها كمفردة أولى مستقلة بنفسها، وكمفردة لها علاقة بما قبلها وما بعدها، وكمفردة تشارك فى التركيب التخيلى والإيقاعى والتصورى، وهكذا اقتلع الكلمة من العالم الذى تسكن فيه وزرعها فى العالم الذى يخلقه، ومن هنا كان فهمها يتوقف، فى الدرجة الأولى، على فهم سياقها، وعلى فهم عالمه." (١)

وبذا يأخذ المجاز فى شعر أدونيس دورا لافتا، حيث يعتبره أدونيس طاقة مجددة، "وهو بوصفه طاقة لتوليد الأسئلة يجدد الإنسان، فيما يجدد الفكر واللغة، والعلاقة بالأشياء، إنه حركة نفى للوجود الراهن، بحثا عن وجود

آخر، فكل مجاز تجاوز، كما أن اللغة فيه تجوز نفسها، فإن الواقع الذى تفصح عنه يجوز نفسه، عبرها، هو أيضا، وهكذا يصلنا المجاز بالبعد الآخر للأشياء – بعدها اللامرئى." [٢]

ويتشكل فى شعر أدونيس من خلال هذه المغامرة مع اللغة عالم شعرى ثرى بمعماره الفكرى والفنى لفت الانتباه بشدة إلى إليه. ومن ثمار هذا العالم ديوانه اللافت "الكتاب، أمس المكان الآن"[٣]

عتبات الديوان

لا تخفى الدلالة الخاصة للعنوان الرئيسى "الكتاب" بأل التعريف الذى يستدعى دلالة طموحة إلى أقصى غاية، فالقرآن الكريم هو ذلك الكتاب الذى لاريب فيه، وسيبويه أطلق على مؤلفه الخالد فى النحو العربى اسم "الكتاب"، وها هو أدونيس يطلق على ديوانه الشعرى هذا اسم "الكتاب" وكأنه يلغى الشعريات العربية قبله وبعده جاعلا من شعريته الخاصة فى هذا الديوان الشعرية التى لا شعرية بعدها، أوعلى حد تعبيره جاعلا منها فى الشعر "الكتاب".

وهنا يبدو العنوان محملا بحمولات صوتية يعرفها المتلقى العربى، مما يجعل العمق أبعد، والمجرى أوسع.

ويأتى العنوان الفرعى "أمس المكان الآن" مسلطا الضوء على سيرة المكان، ويبدو التطابق فى سيرة هذا المكان، حيث يظهر طرفا ثنائية زمانية: الطرف الأول منها هو "أمس" والطرف الثانى هو "الآن" وهنا يبدو المكان وهو واقع بين ظرفية الزمان، ولا يفلت من هيمنتها.

ويطالعنا صوت فى أسفل العنوان يقول " مخطوطة تنسب إلى المتنبى وينشرها أدونيس"،وهنا يدخل المتلقى إلى عالم النص وفى ذهنه شخصيتان شعريتان لهما حضور بارز فى الشعرية العربية: الشخصية الأولى هى المتنبى والشخصية الثانية هى أدونيس، وهاتان الشخصيتان وما تثيرانه من إشكاليات مدوية يتواءم معهما هذا العنوان "الكتاب".

كما أن المتلقى يعرف أن المتنبى شخصية شعرية كبيرة ماتت منذ أكثر من ألف عام وهو من شعراء العصر العباسى، ويعرف أيضا أن أدونيس شخصية شعرية كبيرة من العصر الحديث.

وبذا يتضح أن الرحلة الباطنية التى نهضت باستحضار الآخر قام بها أدونيس مستحضرا شخصية المتنبى.

وهنا يقع الجهد على أدونيس اللاحق فى محاولته الدؤوب فى التوازى مع المتنبى السابق(٤).

وبقدر ما يستدعى اسم أدونيس اسم الشاعر السورى على أحمد سعيد صاحب الإسهام اللافت فى الشعرية العربية وآدابها فإنه يستدعى فى الوقت نفسه أسطورة أدونيس فى التراث اليونانى القديم.

واسم أدونيس اليونانى يظهر كإله عاشق لأفروديت إلهة الحب والجمال ، وهو مأخوذ من الاسم الفينيقى "أدونى" بمعنى "السيد"، كما أنه متجاوب مع تموز البابلى وأوزوريس المصرى، أو بصيغة أخرى هو أسطورة هؤلاء المهاجرة لليونان(٥) . ويبدو طموح "على أحمد سعيد" فى أن يتحول إلى أسطورة فى عالمنا المعاصر، وهنا تظهر أصوات كثيرة متداخلة، تنتمى

لحضارات قديمة ومتنوعة، مثل الحضارة الفينيقية والحضارة المصرية القديمة والحضارة البابلية والحضارة اليونانية والحضارة الإسلامية والتاريخ المعاصر، وكأن على أحمد سعيد السورى هو جماع تلك الحضارات وصوتها القوى فى هذا العصر.

وبالطبع يستطيع المتلقى أن يسمع صوت أدونيس اليونانى ويتخيل شكله وملابسه ويسمع أصواتا كثيرة لأناس حوله، وحوارت اشترك فيها، يسمع أصواتا نسائية وأصواتا رجالية، ويسمع نغماتها المختلفة، ونبراتها المتعددة، ويرى ملامح وجوه أصحابها، وانفعالاتهم بهذه الأصوات، وصوت الحركة الناتجة عن الأحداث التى يعيشونها وتؤثر فيهم ويسهمون فى تشكيلها، وأصوات الآلهة التى ترصدهم وتتدخل فى حياتهم.

وليس ذلك فقط، وإنما ينسحب ذلك – بطبيعة الحال – على أسطورة تموز وما فيها من أصوات لأبطالها، وصراعات صوتية بين البطلتين المتنافستين عليه، وصوت كبير الآلهة وهو يصدر حكمه بتقاسم السنة مع تموز بين عشتروت وإلهة العالم السفلى، والأصوات الصادرة عن كائنات الطبيعة المختلفة وهى فرحة بعودة تموز والهسيس الصوتى فى الطبيعة وكائناتها أثناء غيابه.

كما تطل فى البنية العميقة لهذه الإشارة أسطورة أوزوريس وإيزيس المصرية وما فيها من أصوات لها رائحة القرون الغابرة والحضارات المنقضية، وما فيها من أحداث كان الصوت لأبطالها من أهم تجليات هذه الأحداث.

كما تطل أصوات كثيرة متراوحة ومتناغمة لأصوات الكهنة فى المعابد

وهى ترتل اسم أوزوريس وأصوات أبناء الشعب، وهم يذكرون اسمه فى كل كبيرة وصغيرة من حياتهم.

وليس ذلك فقط بل تطل الأصوات المختلفة للدارسين والقارئين عبر العصور لهذه الأساطير وتأويلاتهم المختلفة لها وانفعالاتهم بها.

ولا تخفى بالطبع ظاهرة الغوص فى الماضى – من خلال هذا الاسم – واستجماع القوة منه من أجل البقاء فى المستقبل.

ولا يستبعد المتلقى أن تكون هذه مخطوطة فعلية للمتنبى نشرها أدونيس، فالمتنبى شخصية ذات حضورفذ فى الشعرية العربية، ويعد لقبه "المتنبى" الذى اشتهر به عنوانا يدل دلالة واضحة على عبقريته التى تقترب من النبوءة فى إعجازها الخارق، وقد تعاور ديوانه بالشرح والتعليق أدباء فى قامة المعرى الذى أطلق على ديوان المتنبى "معجز أحمد"، مما يتراسل مع معجز سيدنا مُحَمَّد – وأحمد اسم من أسمائه – وهو القرآن الكريم. ولا تخفى هذه الدلالة – بطبيعة الحال – على المعرى الذى يقصد إليها قصدا، كما لا تخفى – بالطبع – على قرائه.

واختيار المتنبى يتواءم مع نظرة أدونيس المعروفة والمبثوثة عبر كتاباته المتعددة عن الشاعر باعتباره نبيا رائيا، فالمتنبى هو الشاعر الوحيد عبر الشعرية العربية فى تاريخها الطويل الذى حصل على هذا اللقب الخطير، ولم يجد الناس غضاضة فى تقبلهم له واحترامهم لشعره دون سخرية من لقبه، أو تقليلهم من عبقريته.

ومن هنا فليس غريبا على أدونيس أن ينشر مخطوطة للمتنبى.

ولكنه لم يحدد لنا فى أى عمر قال أبو الطيب المتنبى هذه المخطوطة أو كتبها، ولا المكان الذى كتبت فيه، ولا المكان الذى عثر فيه أدونيس على هذه المخطوطة للمتنبى، والمحيط الاجتماعى الذى أحاط بالمتنبى ساعة كتابته هذه المخطوطة، ولا الدافع الذى كتبها من أجله، وهل هى بناء على طلب من أحد مثل أمير من أمراء عصره أو عظيم من عظمائه، أم هى نتاج رغبة عميقة فى الكتابة عند المتنبى، ولم تذكر الحالة النفسية التى وقع المتنبى تحت تأثيرها، وحالة الاختمار التى أنتجت هذه المخطوطة، كما لم تذكر عملية التلقى فى عصر المتنبى لهذه المخطوطة، وهل أعجب بها أهل عصره، أو أهل عصر بعده، أم لم يعجبوا بها، بل إنها لم تذكر هل عرف بها أهل عصره أو عصر آخر بعده أم لم يعرفوا بها.

كما لم تذكر شيئا عن الحالة المحيطة بعثور أدونيس عليها، ولماذا عثر عليها هو بالذات دونا عن كل الشعراء الذين أتوا بعد أبى الطيب المتنبى.

وهنا يبدو فى ذكر عثور أدونيس على هذه المخطوطة التجاوب الكبير مع أصوات الحكى الشعبى التى تكرس للحصول على الكنز المخفى فجأة. ويكون الحصول عليه لشخصية البطل فى الحكاية الشعبية، وكثيرا ما تكون هناك صلة قربى بين صاحب الكنز الأصلى ومن عثر عليه، وهذه القربى إن لم تكن عن طريق رابطة الدم فإنها لا تعدم القربى النفسية بين البطلين.

وهذا بالتحديد ما يود تكريسه هذا المنطوق الصوتى "مخطوطة شعرية للمتنبى وعثر عليها أدونيس" من توطيد الصلة الفائقة بين المتنبى أكبر صوت شعرى له شهرة فى الشعر العربى وأدونيس الذى يرى نفسه أكبر

صوت شعرى فى الشعرية العربية المعاصرة، إن لم يكن على مدار العصور.

لكن المتلقى يفاجأ بصوت يقول للمؤلف ثم يذكرمؤلفات أدونيس الشعرية والنثرية وما ترجمه، مما يجعل المتلقى يحول اتجاهه فى الفهم إلى جانب آخر، وهو أن هذا مؤلف من مؤلفات أدونيس، وليس مخطوطة للمتنبى ينشرها أدونيس.

مخطط الديوان

يبدو ديوان "الكتاب: أمس المكان الآن" للشاعر السورى على أحمد سعيد "أدونيس" محملا بحمولات صوتية كثيرة ومتنوعة، وتتراوح بين الشعر والنثر ويستغل بصفة خاصة الجانب البصرى إلى أقصى حد، فالصفخة منقسمة إلى أقسام مختلفة ما بين الهامش والمتن، وما بين الأصوات الشعرية والأصوات النثرية مما يجعله معرضا للتعددية الصوتية فى الشعر العربى، وأدونيس فى هذا الديوان " لم يقصد أن يكتب بشكل مسرحى، كما هو معروف وإنما كانت هذه النزعة الدرامية جزءا من محاولات تفجير طاقات الشكل الشعرى العربى. وقصائده بدءا من "الصقر" إلى "التحولات" إلى "المسرح والمرايا" ذلك البناء الخيطى ذى الاتجاه الواحد، الذى لايزال يسود الشعر العربى التقليدى، والذى لايزال يسود الشعر العربى الذى ندعوه جديدا، وذلك من أجل خلق القصيدة"الشبكية" التى تتداخل فيها خيوط كثيرة واتجاهات كثيرة. وليس الهدف كتابة مسرحية شعرية بالمعنى المتداول."(٦) وقد وقع هذا الديوان الشعرى فى أكثر من ألف وأربعمائة صفحة، حيث تضم هذه الصفحات ثلاثة أجزاء، والجزء الأول – محل هذه الدراسة – يقع فى ثلاثمائة وثمانين صفحة .

وحينما يدخل المتلقى إلى الصفحة الأولى من متن الديوان يفاجأ بتشكيل بصرى مختلف، حيث تنقسم الصفحة إلى أربعة أقسام، فى المنتصف صوت شعرى يقع فى مستطيل وعلى جانبيه صوتان آخران، والمستطيل نفسه منقسم إلى قسم كبير جدا يقع فى أعلى الصفحة وقسم صغير جدا يقع فى أسفلها، وهنا يجد المتلقى أمام بصره أربعة تشكيلات فى الصفحة الواحدة، وحينما يتم قراءتها يجد اختلافا صوتيا بينها، فهى لا تنتمى لصوت واحد. ويلاحظ أن الصوت المركزى فى الصفحة له ترقيم أبجدى.

ويستطيع المتلقى أن يقرأ الديوان قراءة طولية، فيقرأ كل قسم وحده، ثم يثنى فيقرأ القسم الذى بعده. كما يستطيع أن يقرأه قراءة عرضية، كما يستطيع أن يبدأ قراءته بقراءة الصوت المركزى داخل المستطيل فى منتصف الصفحة، ويستطيع أن يبدأ قراءته بقراءة صوت الراوى.

وبالطبع كل قراءة ستعطى دلالات مختلفة عن غيرها، وتستدعى بالتالى تأويلا مختلفا لحمولاتها الصوتية.

وقد وقع الجزء الأول من هذا الديوان لأدونيس فى ٣٨٠ صفحة – وهو الجزء الذى سنتناوله بالدراسة فى هذا البحث – فى عشرة أقسام، يظهر الصوت التاريخى للمتنبى فى بداية سبعة أقسام منها (٧)، حيث يبدأ كل قسم بشطر أو بيت من شعر المتنبى هو:

١– ومنزل ليس لك بمنزل.

٢– لا تلق دهرك إلا غير مكترث.

٣– إن النفيس غريب حيثما كانا.

٤- كأنى عجيب فى عيون العجائب.

٥- شيم الليالى أن تشكك ناقتى   صدرى بها أفضى أم البيداء.

٦- وجبت هجيرا يترك الماء صاديا.

٧- يضمه المسك ضم المستهام به.

ثم تلى هذه المخطوطة المزعومة:

٨- "أوراق عثر عليها فى أوقات متباعدة، ألحقت بالمخطوطة".

٩- الفوات فيما سبق من الصفحات.

١٠- توقيعات.

وتتألف الأقسام السبعة الأولى من أربعة وعشرين متنا شعريا مرتبة على حسب حروف الهجاء، وهذه المتون الشعرية مصحوبة بهوامش تاريخية على يمينها، تصب اهتمامها على التاريخ الإسلامى، وأحداثه المفصلية، وتختار منه ما يكرس للقتل والدماء بصورة مرعبة.

وهناك هامش على يسار الصفحة يخدم بالأساس الهامش الذى على اليمين، فيشير إلى مرجع ضمير وارد فى الهامش الأيمن، أو يؤرخ لماحدث بالتاريخ الهجرى، أو يشير إلى مصدر معلومة وردت فيه. وهو هامش نثرى.

أما أسفل الصوت المركزى أو المتن الشعرى المنسوب للمتنبى والموجود فى منتصف الصفحة فيوجد خط يتبعه تعليق مبدوء بنجمة. على نحو يذكر بصوت الجوقة فى المسرح اليونانى.

وفى نهاية كل فصل نجد "هوامش" معنونة بأسماء شعراء من العصرين الجاهلى أو الإسلامى. وهى تتناول أبرز ما يميز كل واحد من هؤلاء الشعراء. ويأتى ذكر هؤلاء الشعراء بطريقة عشوائية لا تعتمد الترتيب الزمنى.

كما توجد فاصلة استباق لبعض القول تتناول هذه الهوامش، وهذه الفاصلة عبارة عن نص نثرى تبدو سماته محملة بسمات منتج أدونيس الشعرى، مما يجعله يتواءم مع دلالة التسمية "فاصلة استباق"، حيث يبدو المنتج فى الديوان فى حالة حوار بين الماضى المتمثل فى صوت المتنبى وصوت الراوى والحاضر الذى يستبقه بالطبع المتمثل فى صوت يحمل بالأساس سمات المنتج الأدونيسى المكرس له عبر إنتاج شعرى سابق.

أما الفصل الثامن الذى بعنوان "أوراق عثر عليها فى أوقات متباعدة. ألحقت بالمخطوطة" فإنها تنتمى للصوت المركزى أو المتن الشعرى كما يراه أدونيس فى حين ينتمى العنوان نفسه انتماء صريحا لصوت أدونيس، فهو المتكلم بهذا المنطوق، لأنه أشار أنه هو الذى عثر على هذه الأوراق للمتنبى فى بداية الديوان.

فى حين يأتى الفصل التاسع منتميا للهوامش فيذكر أحداثا تاريخية لم يذكرها من قبل فى الهامش، وهناك هامش أيسر لهذا الهامش ينهض بذكر مرجع الضمير، أو يؤرخ التاريخ الهجرى أو يشير إلى مصدر المعلومة.

ولا يوجد فى هذا الفصل الصوت المركزى أو المتن الشعرى، وإنما يبدو فى حالة غياب طباعى، أو فى حالة مسح طباعى، أو فى حالة تهبيط نغمى

لصوته، حتى وصل لدرجة غير مسموعة، ولكنه بالطبع ليس منعدما، بل على المتلقى أن يحاول إنتاج نغمته الصوتية التى ربما تكون رافضة لعالم غير مقبول.

وقد تجلى هذا الرفض من خلال الصمت الذى قد يكون فى أحيان كثيرة أبلغ من الكلام نفسه.

أما الفصل العاشر والأخير فى هذا الجزء الأول فيأتى بعنوان "التوقيعات"، ويضم ثلاثة توقيعات، يبدو من سماتها أنها تنتمى للصوت المركزى أو المتن الشعرى، وهذه التوقيعات هى "توقيع مفرد" و"صوت بتوقيع ثلاثى" و"أصوات بتوقيعات متعددة" وبذا يبدو أن هذا الديوان " من حيث التقنية والبناء يعتمد السرد والتعليق على السرد، وفيما بينهما القصائد الشعرية المنقسمة إلى قسمين، يبدو فيهما القسم الأسفل وكأنه تعليق مكثف على السطور الشعرية." (٨)

الصوت المركزى

هذا عن المخطط العام للديوان، فإذا جئنا إلى تحليل الصوت المركزى فيه، فإننا نجد أن أدونيس قد اتخذ من المتنبى صوتا سرديا له كتلة صوتية كبيرة فى هذا الديوان "الكتاب،أمس المكان الآن" ولا يخفى ما فى هذا الاتكاء من استدعاء جانب النبوءة فى تشكيل رؤية الشاعر الحق، وأدونيس يرى نفسه الشاعر الحق الذى يحمل نبوءة الشعر فى هذا العصر. ومنذ بداية المنطوق الصوتى للصوت المركزى أو بعبارة أخرى الصوت المنسوب للمتنبى نجد التجاوب مع ما يحكى عن ميلاد الرسول الكريم وطفولته الأولى من

وجود إشارات خاصة تكرس لتفرده الفذ واختيار السماء له.

يقول:

- ١ -

أخبرت جدتي: • والمحبون والأصدقاء يثنون)

شئ هوى ماسحا بيديه

تجاعيد أمى عندما كنت أخرج

من حوضها

بعضهم قال: هذا ملاك

بعضهم قال: شيطانه تراءى

قبل ميعاده

بعضهم آثر الصمت خوفا وتقوى (٩)

فى السطور السابقة تتجلى بوضوح التعددية الصوتية، وإنتاج أصوات مختلفة تنتسب لشخصيات إنسانية عامة، غير محددة مثل" المحبون، الأصدقاء، وبعضهم" وتسير الدلالة العامة فى اتجاه التكريس لعبقرية فذة لهذا الطفل، أو لشأن خاص على نحو يتراسل بوضوح مع ما يروى فى كتب السيرة النبوية على لسان آمنة بنت وهب أم الرسول الكريم فقد ذكر ابن هشام فى سيرته "ويزعمون – فيما يتحدث الناس والله أعلم – أن آمنة بنت وهب أم رسول الله ﷺ كانت تحدث:

أنها أتيت حين حملت برسول الله ﷺ، فقيل لها: إنك قد حملت بسيد هذه الأمة، فإذا وقع على الأرض فقولى: أعيذه بالواحد، من شر كل حاسد، ثم سميه مُحَّدا، ورأت حين حملت به أنه خرج منها نور رأت به قصور بصرى من أرض الشام" (١٠)

وهنا نجد الصوت المركزى المنسوب للمتنبى يكرس لشأنه الفائق على نحو يتراسل مع شأن النبى الكريم، ولكن فيما يروى عن ميلاد الرسول وحمله كان التركيز على ذكر الجانب الملائكى فى حين نجد ذكرا للشيطان هنا مع المتنبى مما يستدعى على الفور ما كرسته الثقافة العربية القديمة من وجود شيطان لكل شاعر.

وعلى أى الحالات فإن ربط حياة المتنبى بالجانب الميتافيزيقى هنا واضح، وكأن عبقريته الفائقة يجب أن يحيط بها جانب غيبى.

ويقول:

بيتنا صبوة تتقلب فى جمرها

والنجوم تجر خلاخيلها حوله

مرة، هبطت فيه جنية غسلتنى بأهدابها

واختفت

كم تحدثت عنها إلى بيتنا وتحدث عنها(١١)

ولا تخفى الإشارة هنا إلى ما تذكره كتب السيرة النبوية عن حادثة شق صدر النبى الكريم مُحَّد، وهو فى طفولته الغضة، حيث نهضت الملائكة بشق

صدره وإخراج حظ الشيطان منه، فقد ذكر الرسول الكريم كما تروى سيرته العطرة "فبينا أنا مع أخ لى خلف بيوتنا نرعى بهما لنا، إذ أتانى رجلان عليهما ثياب بيض، بطست مملوءة ثلجا، ثم أخذانى فشقا بطنى، واستخرجا قلبى فشقاه، فاستخرجا منه علقة سوداء فطرحاها، ثم غسلا قلبى وبطنى بذلك الثلج حتى أنقياه، ثم قال أحدهما لصاحبه: زنه بعشرة من أمته. فوزننى بهم فوزنتهم، ثم قال: زنه بمائة من أمته. فوزننى بهم فوزنتهم. فقال دعه، فوالله لو وزنته بأمته لوزنها"(١٢) . وهنا تطل الأصوات الكثيرة التى أنتجت حول هذه الحادثة، مثل صوت الملائكة وهم يقومون بهذه العملية، وصوت النبى نفسه، وما حكاه عنها، وصوت أخيه من الرضاعة وهو فى حالة خوف، وصوت حليمة السعدية مرضعته وزوجها، وذهابها إلى مكة وإعادته ﷺ لأمه، وصوت أمه وجده، فضلا عن الأصوات اللانهائية منذ قيلت هذه الحادثة للمسلمين حتى الآن، وما سينتج من أصوات حولها.

ولكن الصوت المركزى ينحرف عن الحكاية الأصلية وبدلا من أن يجعل الملائكة هم الذين يقومون بغسل قلبه كما حدث – فيما يروى – مع الرسول الكريم فإنه يجعل جنية هى التى تنهض بذلك، وبذا يتحول التيار الدلالى من وادى النبوءة المصلحة إلى وادى العبقرية الشعرية الفذة.

وهنا تبدو سمة التفرد، من خلال استدعاء عنصر النبوءة التى تتشكل دائما لدى الجماعة باعتبارها شيئا خارقا، لايقبل التكرار بسهولة، ولذا نراها تتميز بتفرد الصوت، "إن عالم الشعر مهما تكن التناقضات والصراعات اليائسة التى يكتشفها الشاعر داخله، هو دائما عالم مضاء بخطاب وحيد ومستعص على الدحض، فالمتناقضات والصراعات والشكوى تظل داخل

الموضوع وداخل الأفكار والانفعالات، وكلمة واحدة، تظل داخل البناء الشعرى لكنها لا تنتقل إلى اللغة." (١٣)

ويتخذ الصوت المركزى من الضمير الأول " أنا " نسقا معتمدا، " والحكاية "بضميرالمتكلم" أحسن ملاءمة للاستشراف من أى حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعادى المصرح به بالذات، والذى يرخص للسارد فى تلميحات إلى المستقبل، ولاسيما إلى وضعه الراهن، لأن هذه التلميحات تشكل جزءا من دوره نوعا ما" (١٤)

وتبدأ البنية الزمنية فى المنتج الصوتى للصوت امركزى من خلال ظاهرة الاسترجاع الكبيرالتى تصاحب حالة شجن واضحة، ومصطلح الاسترجاع " يدل على كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التى نحن فيها من القصة ".(١٥)

وتبدأ عملية الارتداد منذ الولادة، وحينما نمضى فى القراءة نكتشف أن مرجع الضمير الأول " أنا" هو المتنبى، ونعرف ذلك من خلال تصريحه باسمه "أحمد" الذى سماه به أبوه وتصريحه بكنيته "أبوالطيب". وتلعب اللغة دورا كبيرا فى عملية التكون الإنسانى، لأن "الإنسان لايستطيع أن يتكون باعتباره ذاتا إلا فى اللغة وغيرها، لأن اللغة تؤسس وحدها مفهوم "الأنا" فى الواقع، فى واقعها الذى هو واقع الكينونة والذاتية هنا هى مقدرة المتكلم على طرح نفسه باعتباره ذاتا"(١٦) .

وتتأكد القيمة الشعرية الكبيرة للمتنبى من خلال اتكاء أدونيس على صوته، والقيمة الفنية الكبيرة لتراثه الشعرى، وصموده أمام الأزمنة حيث

"يطرح جونيه، هنا مسألة مهمة، وهى أن قيمة العمل الفنى إنما تتأكد من صمودها أمام تعاقب الأزمنة، واحتكامها، إلى الموتى الذين يوجدون على مسافة كافية للتمييز والتقييم من دون تأثر بالسياق الظرفى أو المقياس النفعى المتعجل"(١٧)

وتبدو الأسئلة المعبرة عن القلق الوجودى ذات وضوح بارز فى طبقات الصوت المركزى، كما يوجد المزج ين الفلسفى والسياسى فى صوته. وهناك غياب واضح للمرأة فى صوته.

وقد غاب استدعاؤها أيضا - بصورة واضحة - عن الهوامش الخاصة بالشعراء الذين استدعاهم الصوت المركزى، وحملوا تجاوبا عميقا معه، باعتبارهم الخلفية الشعرية التاريخية التى أنتج صوت المتنبى فى تربتها.

ومن صفات هذا الصوت - إلى حد كبير - غياب الترابط بين متوالياته، خصوصا المتواليات على مستوى الصفحات الخاصة به، ومن ثم غياب التتابع الزمنى كما هو معروف لنا فى أحداث التاريخ، على نحو يذكر بشعر أدونيس.

حيث ينتمى شعر أدونيس إلى الشعر التجريدى، والشعر التجريدى يمارس عملية "نزع الدلالات المعتادة للكلمات وإضفاء معان جديدةعليها، دون أن تكون هناك مرجعية أخرى سوى التجربة اللغوية والشعرية ذاتها، الأمر الذى يجبر القارئ على المتابعة المضنية لعمليات التوليد اللغوى والفنى، عن طريق لعبة الفروض الذهنية فى تفسير دلالاتها، طبقا لما يترتب على كل احتمال من العثور على درجة أعلى من معقولية النص وتماسكه." (١٨)

وهذا يعنى "أن الشعر التجريدى الحداثى لم يعد تجربة فى الحياة بقدر ما أصبح تجربة فى اللغة وعملا فى الثقافة، وأن الأقنعة التاريخية والأسطورية التى يستحضرها لاتلبث أن تتلاشى وتضيع، كما تضيع بالتصادم السياقات التى يقتطع منها إشاراته ورموزه، ولاتبقى بعد ذلك سوى عملية تثوير اللغة مصدرا منظما لجمالية هذه الشعرية." (١٩)

ومن هنا فإن مسألة الاتصال قد تتحلخل، "والاتصال أصبح مبدأ غريبا وبخاصة فى الشعر المعاصر. فالشاعر المعاصر حريص على أن يحكم إغلاق الشعر على قلة قليلة. ومن الواضح أن الذين يقرأون الشعر المعاصر هم الشعراء والنقاد وطلاب الأبحاث"(٢٠)

ويأتى شعر أدونيس فى المقدمة من ذلك.

وكثيرا ما يستدعى الصوت المركزى الذى فى منتصف الصفحة أصواتا غير مسندة إلى أصحابها، ويبدو عدم معرفته بأصحابها تحديدا مما يجعلها تنسحب على الكثيرين، ولكنها تأتى ضمن تياره الصوتى الذى يتميز بأنه خطاب وحيد، وذلك كما نجد فى قوله:

" فى ذاكرتى أصوات:

الناس جميعا أكلوا لما جاعوا

آلهة عبدوها."

أصوات:

"نحن جياع لكن لا نحيا

لا نعرف أن نحيا إلا كى يأكلنا

من جوّعنا"[٢١]

وهنا يطل فى البنية العميقة صوت عمر بن الخطاب وأصحابه فى ذلك الموقف الذى ضحك فيه وبكى، وحينما سأله أصحابه متعجبين من اجتماع الضحك والبكاء فى الوقت نفسه كانت إجابته عن ضحكه بأنه كان يصنع صنما فى الجاهلية لهبل من العجوة يعبده ولكنه إذا جاع أكله. وعن سر بكائه كانت إجابته بأنه رزق ابنة فى الجاهلية فوأدها وأثناء حفره قبرا لها كانت تبعد بيدها الصغيرة التراب عن لحيته ومع ذلك لم يرحمها ودفنها وهى حية.

في ضوء هذا يتضح أن «كل نص هو تناص والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ نتعرف نصوص الثقافة السابقة والحالية. فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة»[٢٢] .

وقد حمل هذا الصوت ضمن تياره الهادر حمولات صوتية متنوعة لمعاصريه منها ما يشير لأحداث ومقولات كانت تقال عن المتنبى ومدى نبوغه الفائق، واكتسبت هذه المقولات شهرة ذائعة على نحو ما نجد فى قوله:

كم جمعت الدفاتر كى أتخبأ فيها

كنت أحفظ عن ظهر قلب

كل ما قاله الأولون،

وأسمع أصوات قرائهم،

"لم أجد مثل هذا الفتى حافظا"

"لم يجئ مرة للصلاة"

"يكتب الشعر قبل الأوان، وهو فى العاشرة"(٢٣)

ونجد الصوت المركزى بين المستطيل فى منتصف الصفحة يقول تحت عنوان "هوامش":

"أتفيأ.. أخرج من هذه الذاكرة

من مداراتها، ودواليبها الدائرة،

أتفيأ أسلافى الآخرين

الذين يضيئون أعلى وأبعد

من ظلمة القتل، من حمأة

القاتلين"(٢٤)

يبدوهذا المقطع مفصليا للصوت المركزى لأنه سيحول مؤشر السرد إلى عالم آخر غير عالم الحكى السابق الذى ضج بالقتل والصراع من أجل الخلافة منذ عهد النبوة، ورغم وصف العصر الذى بعده مباشرة بعصر الخلفاء الراشدين. ومع ذلك كان القتل والصراع العنيف على الخلافة الدنيوية سمة غالبة خصوصا فى ما يطلق عليه فى التاريخ الإسلامى بالفتنة الكبرى.

وكان صوت الراوى فى الهامش الأيمن وصوت التوثيق فى الهامش الأيسر خلفية واضحة للصوت المركزى، مما جعل خروج الصوت المركزى إلى العنوان "هوامش" خروجا مفصليا.

ومنذ الكلمة الأولى "أتفيأ" نشعر بنوع من الراحة فى ظل دوحة وارفة الظلال تنقذه من لفح الهجير الذى كان فيه، وكأن التاريخ السياسى المفخخ بالموت والقتل ما هو إلا هجير لافح، يجب الفرارمنه، ومن حسن الحظ فإن له أسلافا آخرين غير هؤلاء، يتفيأ بظلهم الوارف.

ومن هنا فقد بدا حكم قيمة على هؤلاء الأسلاف الآخرين قبل أن نعرفهم، وعلينا أن نتابع هذا الصوت، ونستمر فى الإصغاء إليه حتى نتعرف على هؤلاء الأسلاف الآخرين، ونعرف إن كان حكمه هذا سيكون مقنعا لنا أم لا.

ثم يأتى المقطع التالى من خلال المكان الذى بين المستطيل فى منتصف الصفحة وهو المكان المخصص للصوت المركزى بعنوان "حوار" فيقول:

حوار

"كيف تخير إبليس زوجته

ألها اسم؟

"ذاك نكاح لم نشهده"(٢٥)

وهذه الأصوات المتحاورة منقولة عن أصوات تراثية مما يجعل الحمولات الصوتية متشعبة ويشير فى الوقت نفسه لعالم آخر مرتبط بعالم الجن وإبليس

ولكنه فى الوقت نفسه له ألقه الخاص. ويتراسل مع الجنية التى ظهرت من قبل أثناء عملية ارتداد الصوت المركزى إلى طفولته حينما ادعى أنها غسلته فى بيته بالكوفة.

وهذا العالم بعيد عن عالم القتل والصراع العنيف على الحكم، وبذا يتوقع المتلقى أن يكون هذا العالم منتميا لأسلاف المتنبى من الشعراء، وهذا ما أكده المضى قدما فى القراءة، حيث رصدت الذات الشاعرة هذه الهوامش للأسلاف من الشعراء الذين نبتت شجرة المتنبى الباسقة فى دوحتهم الخالدة. وقد رصد الصوت المركزى الهوامش لشعراء مختلفين من العصرين الجاهلى والإسلامى. وكل شاعر من هؤلاء الشعراء لا يأخذ مساحة كبيرة، وإنما يستغرق فى الغالب مستطيلا واحدا من المستطيلات التى تقع فى منتصف الصفحة والمخصصة للصوت المركزى.

وكان لضيق المساحة المخصصة لكل شاعر أن تميز الصوت الشعرى الذى ينقل حياتهم بالتكثيف الشديد، وإلقاء الضوء على أكثر الجوانب فى حياتهم ارتباطا بهم.

واستخلاص عنوان مضئ يصح أن يتناسب مع ما استخلصه الصوت المركزى من حياتهم ذات الألق الفذ. وفى بعض الأحيان يستدعى الصوت المركزى أصوات بعض هؤلاء الشعراء. وفى أحيان أخرى لا يستدعى أصواتهم. ويكتفى بصوته الخاص الذى ينهض بالتجاوب الكبير مع ما يتسم به هؤلاء الشعراء من حياة شعرية حافلة.

ولم يهتم المتنبى بعملية الترتيب التاريخى مع هؤلاء الشعراء،

فاستدعاؤهم لا يخضع لوجودهم المتسلسل فى التاريخ، وإنما قد يستدعى شاعرا قبل آخر على الرغم من أن الفترة التاريخية التى وجد فيها الشاعر الأول تأتى بعد الفترة التاريخية التى وجد فيها الشاعر الثانى، وهكذا دون التزام دقيق بالترتيب التاريخى بين الشعراء، أو التزام بالمكانة الشعرية السائدة عنهم عند الكثيرين.

يقول عن عبد يغوث اليمانى:

"عبد يغوث الحارثى

مت نزفا، أسيرا (وشعرك نزف من وريد

التمرد) والخمر مسكوبة فضاء ملء وجهك،

فى راحتيك، ترى كيف جئت بهذا الضياء

الذى لا انطفاء لأهدابه؟ كيف سلسلته،

ونسجت لنا منه ثوبا يتلألأ – يلبس

أشواقنا، ومقاماتنا والرحيل،–

يخط المطاف

لدقائق دليتها كالعناقيد فى قبة الدهر؟

لكن أين من يعرف الكرمة الجاهلية،

والسر

فى نسغها، والقطاف"[٢٦]

يبدو الصوت المركزى مخاطبا صوت عبد يغوث الحارثى ومعلقا على حكايته المعروفة فى كتب الأدب. وعبد يغوث الحارثى شاعر من شعراء العصر الجاهلى، وكان سيد قومه أثناء المعركة التى أسر فيها، حيث "جمعت مذحج، من أهل اليمن، جموعها وأحلافها فى جيش عظيم، وساروا يريدون بنى تميم، فوقعت بينهم وقعة يوم الكلاب الثانى، فهزمت اليمانية، وقتل من الفريقين، وقتل من بنى تميم النعمان بن مالك بن الحرث بن جساس، ولم يكن عبد يغوث قاتله، ولكن قالت تميم، قتل فارسنا ولم يقتل لكم فارس مذكور. وكانوا قد شدوا لسانه لئلا يهجوهم، فلما لم يجد من القتل بدا طلب إليهم أن يطلقوا عن لسانه، ليذم أصحابه وينوح على نفسه، وأن يقتلوه قتلة كريمة، فأجابوه، وسقوه الخمر وقطعوا له عرقا يقال له الأكحل، وتركوه ينزف حتى مات." [٢٧]

وقد صور فى رائعته اليائية التى قالها قبل قتله[٢٨] ، والتى يرثى فيها نفسه تلك اللحظات الضاغطة التى تسبق الموت، فاكتسب خلودا شعريا على مدار الزمن.

وهنا نجد التجاوب الصوتى بين المتنبى وعبديغوث اليمانى وأدونيس، وتظهر ثلاث دلالات مركزية هعنوان حياة عبد يغوث اليمانى، وهذه الدلات هى دلالة الخمر والشعر الموت، وقد كان لها أكبر الأثر فى خلود صوت عبد يغوث اليمانى على مدار الدهر.

وقد كان الضمير المستخدم مع الشعراء – فى الغالب – هو الضمير الثالث "هو" ولكنه قد يتحول الضمير من الضمير الثالث "هو" إلى الضمير

الأول "أنا"، وذلك على نحو مانرى فى الهامش المخصص لأبى محجن الثقفى.

يقول:

"سألتنى سلمى لماذا حبست؟

لم يكن محبسى لحرام أكلت

كنت أشرب فى الجاهلية

وأنا شاعر عندما أشرب الخمر تأخذنى

الأريحية

فأكتب عنها – لهذا حبست،

ولأنى قلت:

"إذا مت، فادفنى إلى جنب كرمة

تروى عظامى، بعد موتى، عروقها

ولا تدفننى بالفلاة فإننى

أخاف،إذا ما مت، أن لا أذوقها." (٢٩)

ويظهر الصوت الشارح فى موضعه فيذكر أن سلمى هنا هى سلمى زوج سعد بن أبى وقاص التى سجن أبو محجن الثقفى فى بيتها أثناء معركة القادسية الخالدة بين المسلمين بقيادة سعد بن أبى وقاص من ناحية والفرس بقيادة رستم من ناحية أخرى، وكان سعد مصابا بدمامل أقعدته عن خوض الحرب بنفسه، وكان يقود المعركة وهو فوق سطح بيته، فطلب أبو محجن

من سلمى زوج سعد بن أبى وقاص أن تفك قيده وتعطيه فرس سعد كى يجاهد فى هذه المعركة، ووعدها بأن يعود إلى سجنه إن لم يستشهد، فلبت طلبه، وقاتل بشجاعة فائقة.

وهنا يستدعى صوت المتنبى حوارا بين سلمى وأبو محجن الثقفى، ويستدعى بيتين معروفين لأبو محجن دون تغيير.

وأحيانا نجد الصوت المركزى بين المستطيلات هو الذى يأخذ سلطة الحكى كاملة ، وما حوله يكون بياضا ويستمر هذا البياض عبر صفحات، وهنا يغيب صوت الراوى وبالتالى يغيب صوت الهامش الذى يتبعه بصورة واضحة، على نحو ما نجد فى الصفحة السابعة والثلاثين.

ويبدوالصوت المركزى ذا وضوح شعرى بارز كما هو مكرس له من حيث غلبة المجاز على بنيته وغلبة الصوت الفردى على الأصوات الجماعية. حيث يتميز المجاز بالتوتر " فالمجاز يشتمل على التوتر، التوتر بين معنيين متناقضين ظاهريا، لكنه يشتمل أيضا على التوتر بين الجزء الذى فى أنفسنا، والذى يخبر ويدرك التعارض على أنه وحدة، خفية أو غامضة من ناحية، وكذلك الجزء الذى يظل قادرا على تذوق الثنائية والتعارض بين المعنيين وإدراكهما من ناحية أخرى. وبدون الإدراك الأول يكون المجاز لغة لا معنى لها،وبدون الإدراك الثانى (المعنى الثانى) لا يكون المجاز لغة على الإطلاق"[٣٠]

كما يتميز الصوت المركزى أيضا بعدم تحديد الزمان والمكان، كما لا يهتم بتحديد الحبكة، أو ترتيب العناصر السردية ومتوالياتها، كما لا يهتم بعملية التتابع الزمنى، وتعلو النغمة الفردية بصورة واضحة على نحو يعطى

تجاوبا بين الصوتين: صوت المتنبى من ناحية وصوت أدونيس من ناحية أخرى.

صوت التعليق على الصوت المركزى:

وفى أسفل المستطيل المرصود للصوت المركزى الذى يتخذ من صوت المتنبى قناعا له نجد خطا وفى أسفله نجمة متبوعة بتعليق قصير يتراوح بين سطرين إلى أربعة أسطر، ومن هنا يبدو اكتنازه الشديد، كما يبدو من سماته انتماؤه أكثر للمنتج الشعرى الأدونيسى كما هو مكرس له عبر إنتاج شعرى سابق.

وينهض بدور الجوقة فى المسرح الإغريقى. ويتميز بنوع من الإغراق فى الانزياح بين مفرداته. "ويعرف رومان جاكبسون الانزياح بأنه تلهف قد خاب"[(٣١)]

ولاكتنازه الشديد تنحسر حمولاته الصوتية بصورة واضحة، ولكننا لانعدم هذه الحمولات فى طبقاته، على نحو ما نجد فى قوله:

جسدى غابة من رموز

وخطاى كما رسمتها ظنونى،

درج صاعد، وتهاويل كشف. [(٣٢)]

ولا تخفى الحمولة الصوتية الواضحة فى قوله: جسدى غابة من رموز، حيث تحمل صوت الشاعر الفرنسى الشهير بودلير فى قصيدته تراسل والتى يقول فيها:

الطبيعة معبد يضم أعمدة حية

تصدر عنه فى بعض الأحيان كلمات مبهمة وأسرارغامضة

هنا يجوس المرء خلال غابات من الرموز

تلحظه بنظرات أليفة وادعة (٣٣)

وهنا ينحرف صوت التعليق بصوت بودلير وبدلا من أن يجعل الطبيعة هى غابات الرموز يجعل صوت التعليق جسده هو غابات من الرموز، ليفتح عالم الجسد ويجعله يبتلع العالم، وكان لأثر ذكر الجسد بأنه غابات من الرموز أن تكونت حمولات صوتية كثيرة فى البنية العميقة من هذا المنطوق الصوتى، فتطل من بعيد أصوات المتصوفة الكبار، على مدار العصور والأماكن والثقافات الذين جعلوا الإنسان هو مركز العالم من خلالة ظاهرة الحلول والاتحاد.

ويتراوح صوت التعليق بين الأسلوب الخبرى والإنشائى، حيث نراه فى بعض الأحيان يطلق منطوقه الصوتى على هيئة سؤال، ولكن الغلبة الغالبة تميل إلى الناحية الخبرية التى تنقل بعدا نفسيا واضحا لهذا الصوت.

صوت الهامش الأيمن

أما الهامش الأيمن للصفحة فى هذا الديوان فهو يحمل صوتا مغايرا، يتخذ من الضمير الثالث "هو" نسقا معتمدا، و"تحيل الضمائر "الغائب" "هو/هى/ هم" إلى الانفصال بين الراوى وذات الشخصية المروى عنها، وهذا الإيهام الذى تصنعه المسافة الزمكانية، تجعل من الكتابة المتكئة على هذا الضمير، أبعد من سرد الكتابة السيرية، حيث فيه تتحول الكتابة إلى

أدب لا شخصى بتعبير بارت"[٣٤].

ويبدأ بجملة "قال الراوى" مما يشير إلى وجود صوتين مركزيين: الصوت الأول هو صوت ينقل لنا ما قاله الراوى والصوت الثانى هو صوت الراوى نفسه.

وهذه الثيمة أى ثيمة "قال الراوى" تكرس لعنصر الشفاهية الغالب على الثقافة العربية، فى بداياتها الأولى، حيث كانت الثقافة الشفاهية هى العنصر المهيمن على حركة الفكر العربى. وتم نقل الثقافة العربية على مدار قرون عن طريق الشفاهية، وكان لذلك أثره الكبير على حركة الثقافة، وأدى إلى سيطرة عناصر معينة على هذه الثقافة فى مقابل انحسار العناصر المؤسسة للكتابية[٣٥].

ويلعب الصوت المنطوق دورا كبيرا فى الثقافات القائمة على الشفاهية، وهنا تبدو الأهمية الكبيرة لثيمة "قال الراوى".

كما أن ثيمة "قال الراوى" تصب فى غلبة النزعة الذكورية على المجتمع العربى، خصوصا فى مراحله الأولى، فالذى يروى دائما ينتمى لعنصر الرجل ولا ينتمى لعنصر المرأة.

وتستدعى هذه الثيمة أجواء الليل والسهر، وحلقات الاستماع فى ليالى البادية، وهى فى الغالب يكون أكثر روادها من عنصر الرجال.

واستدعاء صوت الراوى كان له أثر واضح فى هيمنة الضمير الثالث "هو" لأن الراوى فى الغالب يروى رواية حدثت بالفعل، أو بتعبير أدق زمنها ماض، وهذا الراوى شخصية عامة غير محددة، فلا نعرف اسمه ولا عمره ولا

هيئته من حيث الشكل والملابس، ولا عائلته أو أصحابه أو قبيلته أو محيطه الاجتماعى، أو مذهبه، ولا المكان الذى روى فيه ما يرويه لنا، ولا الزمان الذى روى فيه روايته، ولا الشخصيات التى أخذ روايته عنها، ولا الشخصيات التى روى لها، وبالتالى لم نعرف طبيعة هذه الشخصيات، من حيث الجنس والانتماء والأعمار، ولم نعرف حالتهم الاجتماعية، كما لم نعرف مذاهبهم ومستوى ثقافتهم أو قناعاتهم، وأثر هذه الرواية التى يرويها الراوى عليهم، وهل لاقت استجابة انفعالية مصاحبة لما يرويه، وما نوع هذه الاستجابة. كما أن الراوى يروى ما يرويه دون مقاطعة من أحد، فلم يشوّش عليه أحد روايته، ولم ينهض راو آخر برواية مختلفة عنه، تظهر رؤية أخرى أو تظهر عدم دقته فى الرواية. ولم نجد توثيقا كتابيا منه لما يقول، لأنه يروى ما يحب أن يعلم المستمعون أنه قد عاينه.

ولكن يبدو من صوت هذا الراوى أنه يروى على المتنبى ما حدث منذ عصر النبوة حتى عصره. حيث نجد إشارة لذلك حينما ينقل صوت الراوية حادثة قتل مُحَمَّد بن أبى بكر، ووصول جثته لأخته أسماء، يقول:

" أسماء

ارتعبت

لم تتكلم

عضت شفتها

كان دم يتدفق من ثدييها

وثنى الراوية:

عجبا للدماء التى لا تجف

وكررت هذا على المتنبى

وكان يردد ما زلت طفلا" (٣٦)

ويتدخل الصوت السردى الذى يأتينا صوت الراوية من خلاله، والذى يتعالق مع صوت أدونيس والمتنبى فى الوقت نفسه بالتعليق أو التعجب أو الوصف لصوت الراوية نفسه، مما يجعل صوت الراوية أبعد درجة عنا نحن المتلقين، لأنه لا يأتينا مباشرة، مما يعطى عمقا سرديا حكائيا يجعلنا نعيش فى طيات طبقات سردية مختلفة.

وفى المجرى الواسع لصوت الراوى تبدوعملية استدعاء الأصوات الكثيرة المكرّسة للدم والعنف والصراع الرهيب على كرسى الحكم ونفى الآخر المختلف فى الرأى وتكميم صوته.

ومن هنا فإن الصراع الرهيب بين الأصوات المنتمية للسلطة والأصوات المنتمية للهامش يتجلى عبر صوت الراوى الذى ينهض باستدعاء هذه الأصوات.

ومن الملاحظ أن الأصوات المنتمية للسلطة لها الهيمنة فى الاستدعاءات الصوتية التى سمعناها من خلال صوت الراوى، وهذه الهيمنة تتجلى من خلال كثرة الاستدعاءات الصوتية لها فى مقابل قلة الاستدعاءات لصوت الهامش، واستخدام أفعال آمرة منتفخة تلقى بالمعارضين فى غياهب

مظلمة، سواء كانت غياهب الموت أم غياهب السجون.

ومن هنا فإن الأصوات المنتمية للسلطة تمارس عنفا رهيبا ضد الهامش ولا تعرف شيئا عن التسامح ولا شيئا عن الرحمة.

وهذا العنف يبدو مستمرا عبر نهر التاريخ الإسلامى رغم اختلاف الحكام واختلاف المحكومين، ورغم اختلاف السلطة واختلاف الهامش، ورغم اختلاف المكان ورغم اختلاف الزمان. فالعنف ثيمة عامة مصاحبة دائما لروايات الراوى الكثيرة التعدد والتنوع.

وتبدو المتواليات السردية فى صوت الراوى ذات تتابع زمنى بصفة عامة، ولكنه تتابع غير موصول خطيا تماما، وإنما نراه مليئا بالفجوات والقفزات الحكائية.

وفى صوت الراوي تركيز واضح على الجانب السياسى، وغياب جوانب مدهشة فى الحضارة الإسلامية، لها ألقها الفذ وحضورها فى تشكيل وجدان أبناء هذه الحضارة ومنهم – بطبيعة الحال – أبو الطيب المتنبى ذلك العبقرى.

ولم يستدع صوت الراوي أصواتا أخرى للمسلمين تعبر عن قمة إسلامية خالدة للحضارة الإسلامية، مثل جوانب الزهد والأخلاق وتقديس العمل.

"فقد وصل الإسلام إلى الصين فى أقصى الشرق، كما امتدت العلاقات التجارية العربية حتى وصلت إلى السويد ودول البلطيق شمالا وغربا. وكانت الثقافة العربية فى إسبانيا منبعا هائلا ظلت أوروبا الغربية كلها

تنهل منه زمنا طويلا"[٣٧]

مما جعل صوت الراوى كاميرا غير محايدة تنقل جانبا واحدا من المشهد وتكبره وتغفل عن جوانب أخرى رغم أهميتها البالغة.

ويبدو فى روايات الراوى المتعددة فعل الزمن فى الشخصيات وعملية الصيرورة والتحول. التى يتسبب فيها. وتنعكس بالتالى على اختلاف الأحداث وتواليها، وصعود وانهيار شخصيات.

كما تظهر فى صوت الراوى موجات حوارية للشخصيات لاتلبث أن ترتفع موجة حتى تنخفض مفسحة المكان لموجة أخرى بعدها وهكذا.

كل ذلك يبدو فى جوهره محاكاة ساخرة لعصورإسلامية تدعى الإنصاف والعدل ويعتبرها البعض خيرالقرون، ولكنها فى حقيقتها – من وجهة نظر الديوان – تكريس للقتل وانعدام الرحمة.

"إن أى محاكاة ساخرة، إن أى تنكير، إن أى كلمة تستخدم بتحفظ، بسخرية وتوضع بين معارضتين نبرويتين، وعلى العموم أى كلمة غير مباشرة هى تركيب هجين مقصود، لكنه تركيب هجين أحادى اللغة، تركيب هجين من مستوى أسلوبى وبالفعل يلتقى فى كلمة المحاكاة الساخرة ويتداخل أسلوبان، لغتان (من داخل اللغة الواحدة): اللغة المحاكاة محاكاة ساخرة (لغة القصيدة البطولية على سبيل المثال) واللغة المحاكية محاكاة ساخرة (اللغة النثرية الوضيعة، اللغة المحكية الأليفة، لغة الأجناس الواقعية، اللغة الأدبية الطبيعية، "المعافاة" كما يراها صاحب المحاكاة الساخرة." [٣٨] .

وبالنظر إلى بداية الفترة الزمنية التى ينهض صوته بالرواية عنها فإننا

نجد أنها منذ عصر النبوة وما صاحب ذلك من نزاع بين العرب على شرف النبوة نفسها.

ومن هنا فإن هذا الصوت ينهض بسرد ما حدث وفى الوقت نفسه تفسيره، حيث "يجيب السرد على سؤال "لماذا؟" فى الوقت نفسه الذى يجيب فيه على سؤال "ماذا؟". وأن نخبر عما حدث هو أن نخبر لماذا حدث." (٣٩)

وقد غلب على هذا الصوت بنية سردية قصصية تروى ما حدث فى الماضى، وبنية حوارية، حيث ينتزع الراوى مواقف حوارية بين شخصين فى الغالب الأعم – كما وردت فى كتب التاريخ – دون تعديل أو بتعديل طفيف.

وكل حوار لا يتجاوز – فى الغالب الأعم – صفحة واحدة. و البنية الحوارية التى يحملها صوت الراوى تبزغ فجأة وتنتهى أيضا فجأة، مما كرّس لصورة الموجات المتتابعة التى لا تلبث أن تظهر منها موجة حوارية فجأة ثم تختفى فجأة مفسحة المجال لموجة حوارية أخرى.

ومن هنا فقد كثرت الاستدعاءات الصوتية التى يستحضرها صوت الراوى بصورة لافتة. فسمعنا أصواتا مختلفة ومتنوعة لشخصيات ذات حضور واضح فى التاريخ الإسلامى.

ولذا يظهر القفز الزمنى فى صوت الراوى بصورة واضحة، والقفز الزمنى هو "الانتقال المفاجئ من نقطة زمنية معينة إلى نقطة أخرى، سواء عن طريق الإشارة الزمنية لهذا القفزأو عدم الإشارة، ولكنه يفهم من سياق

الأحداث الروائية"[٤٠]

وقد بدت الحمولات الصوتية فى صوت الراوى محملة بالثمار فهى تنقل لنا أصواتا كثيرة متنوعة تصل فى كثير من الأحيان إلى حد التنازع، ومن ثم فهى تنقل وجهات نظر مختلفة لأهل العصر الواحد ورأى كل منهم حول مسألة الخلافة بالذات وما أثارته من صراع مخيف لم يخب أواره فى يوم من الأيام.

ومن هنا فإن صوت الراوى يحمل فى طبقاته تجميعات صوتية ذات تعدد واضح، وهى تجميعات صوتية تحمل تباينا فى الرؤية والموقف والقناعات.

والذى يجمع هذه المرويات المتعددة والمتباعدة سواء على مستوى أصواتها المنتمية إلى شخصيات جد مختلفة، بل ومتصارعة أم على مستوى التفاوت الزمنى، والتفاوت المكانى هو صوت الراوى.

وفى صوت الراوى يتم رصد توترات واقع متفسخ، تنهار فيه القيم أمام كرسى الحكم، فى حين نجد الصوت المركزى محملا بالرموز.

ووضع التاريخ الإسلامى فى الجزء المخصص للهامش له دلالة مقصودة، وهى النظر المختلف لطبيعة العوامل المهيمنة على الفكر العربى فيقوم بوضع العناصر المركزية التى دار حولها تفكير العقل العربى وهى التاريخ السياسى وما دار حول مسألة الخلافة من فكر فى الهامش، فى حين نراه يضع العناصر التى تقع على هامش الفكر العربى ومنها بطبيعة الحال الشعر والشعراء فى المركز.

وفى الغالب الأعم يستحضر صوت الراوى أصواتا حوارية قيلت فى المدن الإسلامية التى شهدت الصراع المر على الخلافة، مثل المدينة المنورة ودمشق ومكة المكرمة.

كما أننا لانعدم – فى صوت الراوى – الوجود الصوتى لمناطق البادية التى أنتجت أصواتا لها نشيج حارق مثل بادية كربلاء التى شهدت مصرع الإمام الحسين على نحو مأساوى.

"إن المكان الذى ينجذب نحوه الخيال لايمكن أن يكون مكانا لامباليا ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعى فقط، بل بكل ما فى المكان من تحيز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود فى حدود تتسم بالحماية" (٤١)

ولكن يغيب فى الحوارات المستدعاة والتى أتت ضمن صوت الراوى نقل صورة محايدة للمكان الذذى شهد هذه الأصوات، وكان له دور فى إنتاجها من خلال أثره على الشخصيات وطبائعها. فلم يكن هناك استغراق لوصف المكان باعتباره خلفية لإنتاج هذه اﻻأصوات، ولكن قد تأتى إشارة أو تسمية للمكان الذى أنتج هذه الأصوات فى الهامش الأيمن، ومن هنا فقد كانت الهيمنة لنقل الأصوات.

ويعود ذلك بالطبع للتصميم المرسوم لهذا الديوان الذى يعتمد البنية الحوارية اعتمادا كبيرا فى صورة الأمواج المتتابعة.

ومن هنا فإن صوت الراوى يحمل فى جوهره نقدا لاذعا، ويكشف عن التناقضات المخيفة فى بنية التفكير فى المجتمع الإسلامى فى بداياته، خصوصا

عند الحكام الذين يتشدقون بالتقوى، ويستبيحون القتل بالمجان.

ولذا فهو يحمل فى طبقاته صوت الفجيعة فى أقسى صورها، فهو صوت مفجوع على ما يحدث من قتل بالمجان فى سبيل كرسى الحكم، المصبوغ لونه بلون الدماء.

ويتميز صوت الراوى بالاختيار، وهو فى هذا الاختيار غير محايد، فهو يختار من الحوارات والمسرودات، ولا يذكر كل مايتعلق بأصحاب الأصوات المستدعاة، وهو يختار مشاهد حوارية معبرة عن طبيعة الشخصيات الناطقة بها، من أجل رسم صورة كلية لمرحلة كبيرة من التاريخ الإسلامى، أو بمعنى أصح لشريحة ممن ساهموا فى صنعه، وخمشوا وجه التاريخ بعنفوان مخالبهم.

وأحيانا ينهض صوت الراوى بوقفة وصفية، ذلك حينما يصبح الأمر مغرقا فى المأساوية الفاجعة، فنراه يرصد صوته لوقفة وصفية تنهض بتبطئ الزمن، من أجل الاستغراق فى المشهد الوصفى مما يجعل المتلقى يتعرض لكل ما تشعه الوقفة الوصفية من دلالات، على نحو ما نجد فى وقفته الوصفية أمام حادث استشهاد الإمام الحسين بن على بن أبى طالب، ومُحَمَّد بن أبى بكر الصديق.

وكثيرا ما يستعين صوت الراوى بتقنية الحذف التى تنهض بتسريع الزمن، "والحذف يحدث حين يتم إسقاط عنصر بنيوى أساسى من جملة أو فقرة"(٤٢)، فيقفز على سنوات كثيرة، ليحدث تجاوب شعورى وقرب صوتى بين المتواليات المسرودة، ويرسم الجو العام القائم على القتل بلا رحمة.

وهنا يظهر دور المتلقى الكبير فى ملء هذه الفجوات، ويرى أمبرتو

إيكو أن "النص إذا نسيج من الفضاءات البيضاء، والفجوات التى يجب ملؤها، وأن الذى أنتجه (أرسله) كان ينتظر دائما أنها ستملأ، وأنه تركها لسببين، أولهما لأن النص إوالية بطيئة أو (اقتصادية) تعيش على فائض قيمة المعنى، الذى يدخله فيه المتلقى ولا يتعقد المعنى بالحشو إلا فى حالات التصنع القصوى والاهتمامات التعليمية المفرطة أو حالة الضغط المفرط، والذى تنتهك فيه القواعد التخاطبية العادية، ثم لكى يمر النص شيئا فشيئا من الوظيفة التعليمية إلى الوظيفة الجمالية يريد أن يترك للقارئ المبادرة التأويلية، حتى إذا أراد النص بصفة عامة، أن يكون مؤولا بهامش كاف، من التواطؤ والمحافظة على نفس المعنى فى مختلف أشكاله، فالنص يريد أن يساعده أحد على الاشتغال"[٤٣]

ويستعين صوت الراوى بالعلامات التى تدل على الزمن.

وإذا كان صوت الراوى يحمل نشيجا خاصا وينقل لنا أصواتا محملة بالألم والعذاب، مثل صوت عثمان المقتول فى داره وصوت على المتآمر عليه، وينقل صورة لمحمد بن أبى بكر وهو فى جوف حمار مقتولا على يد معاوية وأصحابه، وحزن عائشة وأسماء ابنتى أبى بكر عليه وغير ذلك من أصوات متألمة، فإن الفراغ الصوتى التام لصوت الراوية والصوت الذى ينقل لنا صوته لا شك يحمل دلالة خاصة فى هذا السياق.

وكأن صوت التاريخ الإسلامى أصبح فى غيبوبة بيضاء بعد هذه الأحداث الرهيبة التى مر بها. وعلى الرغم من غياب نغمة الصوت فى ذلك فإنه يأخذ عمقا رهيبا لأنه يجعل صوت الفجيعة فى أقسى مظاهره، وكأنه

صوت الصمت القاتل، وصوت الفراغ المميت.

ويمكن القول: " إن النص الشعرى نص صوتى نعم، ولكنه يسمح بأكبر قدر من التصرف فى الكتابة والتحرير"(٤٤)

وينقل لنا صوت الراوى أصواتا لأبطال المشهد الإسلامى فى عصر النبوة والراشدين كلها تلتقط أصواتهم فى لحظة مفصلية فارقة فى حركة التاريخ الإسلامى مما يجعله مكرسا بالدم والعنف.

وهذا الصوت دائما مايرتد إلى الماضى السياسى للدولة الإسلامية خصوصا فى أوقاتها المفصلية التى تكرس للهبوط عن الحكم والعودة إليه والصراع العنيف حوله، ثم يعود إلى عصر المتنبى الشخصية المركزية فى هذا الديوان ولكنه سريعا ما يغادره إلى التاريخ السياسى للدولة الإسلامية واصلا ما انقطع.

وهو يتدخل بصوته معلقا على الأحداث على نحو ما نجد فى قوله:

قال الراوى:

قال معاوية

لابن أثال:

"اقتل عبد الرحمن"

جاء إليه وسقاه شرابا مسموما

بعد قليل

قتل ابن أثال

وثنى الراوى

الرؤوس السلالم

والعرش يعلو عليها"(٤٥)

ويبدو فى السطور السابقة مستويين مختلفين لصوت الراوى، المستوى الأول يبدو إلى حد ما موضوعيا، حيث يستغرق الراوى فى الحكى،، ولكنه ينتقل لمستوى آخر، ذلك حين يكشف عن تأثر نفسه بالحكاية السابقة التى تنجدل على حكايات كثيرة سابقة كلها تكرس للدم المراق فى سبيل كرسى الحكم، ومن هنا نجد التعليق من الراوى وكأنه صوت الحكمة أو صوت الجوقة حيث ينسحب من تيار الحكى ليأخذ موقعا آخر هى موقع المراقب الراصد الذى يكون رأيا، ولأنه يعبر عن ذاته نرى الانزياح يبدو بوضوح، حيث يجعل الرؤوس سلالم يعلو عليها العرش. بما تحمله هذه الصورة من فجائعية رسمت ملامحها القرون المتعاقبة فى الحضارة الإسلامية.

وقد يتخلى الراوى عن الحكى مفسحا المجال لحكى آخرين عنه، كما نجد فى قوله:

ووصف الراوون

الراوى

قالوا عنه:

حين رأى سير

التاريخ، ووقع خطاه،

ذبل المعنى فى عينيه"[٤٦]

وهنا تصبح الفجيعة فى أقسى حالاتها، وذلك حين يتخلى الراوى عن رواياته، ويذبل المعنى فى عينيه، وهى صورة نباتية تجعل المعنى نباتا يذبل، مما يشير– بطبيعة الحال – إلى العقم الظاهر فى هذه الفترة التاريخية، ويلمح بطرف خفى إلى عقم الصحراء الممتدة التى أنجبت هؤلاء القساة التواقين لسفك الدماء من أجل عرض من أعراض الدنيا.

ولأن القسم الخاص بالراوى يتناول أحداثا ضخمة وتاريخا طويلا فقد غلب عليه الاختيار المكثف لأصوات لها حضورها فى الكتب التاريخية، كما اختار من منطوقاتها الكثيرة والمعروفة لنا ما يكرس للعنف الشديد والصراع الحاد، وقد استطاع هذا القسم أن يظفر بالنصيب الأكبر من القسم الثالث من الصفحة وهو القسم المرصود للتعليق والتفسير حيث نهض بشرح الكثير من الإشارات التى وردت على لسان الراوى.

وهناك تركيز كبير على التاريخ السياسى وما فيه من قتل وعنف زائد ضد المخالفين.

كما تبدو الأصوات المستحضرة على لسان الراوى منتمية لعنصر الذكورة، حيث تهيمن الأصوات الرجولية بصورة واضحة، وهناك انحسار واضح لصوت المرأة وما يتعلق بها من أحداث.

وقد ظهرالحضور الصوتى للمرأة متمثلا فى صوت أسماء بنت أبى بكر وقد تجاوزت المئة عام مع الحجاج بن يوسف الثقفى بعد أن صلب ابنها عبد

الله بن الزبير، وكان صوتها يتميز بشجاعة فائقة – تفوق الكثير من الرجال – فى مواجهة طاغية فى قامة الحجاج.

كما ظهرت صورة المرأة مقتولة أيضا، وكان فى قتلها عنف واضح، حيث قطعت رأسها وأعضاؤها.

وقد ظهر عنف الرجل ضد الرجل بصوررة مخيفة، وتحول القسم الخاص بالراوى فى هذا الديوان إلى مسرح للقتل والفتك والتنكيل، وكان الحاكم فى الغالب هو من يقوم بالعنف ضد مخالفيه بلا رحمة و بإسراف شديد.

ومن هنا فقد كان هناك استحضار مكثف لأصوات حكام اشتهروا بالعنف ضد مناوئيهم على نحو ما نجد من تكثيف الحضور الصوتى للحجاج بن يوسف الثقفى وحضور أبو جعفر المنصور ومعاوية بن أبى سفيان وعبد الملك بن مروان وغيرهم.

كما أن الجزء الرابع من الصفحة محمل بالهوامش التفسيرية الكثيرة وكلها تشير إلى الأحداث التاريخية القلقة والمحملة بالدم والصراع لدرجة مخيفة جدا. وسيدهش المتلقى لتردد مفردات القتل وما يتعلق بها حتى لا تكاد تخلو رواية واحدة منه.

مما يسهم فى تصوير تاريخ المسلمين وقد غلب عليه اللون الأحمرأى لون الدماء، حيث يبدو الدم المراق هو البطل الأساسى فى كل الفترات التاريخية التى تناولها هذا الديوان.

فهناك القتل المفرد والقتل الجماعى الذى يصل إلى آلاف وهناك قتل للمخالفين وذويهم وحيواناتهم وطيورهم حتى تسوى أرضهم بالأرض.

إن صوت الراوى فيه تبئير لصور الدم والعنف الشديد فى بداية الفترة الإسلامية والشره الشديد للحكم وسحق المخالفين، ومن هنا فإن صوته يثير لدى المتلقى أسئلة لها حساسيتها حول مناطق تكاد تكون محرمة أو ممنوع الخوض فيها.

كما ظهر صوت الراوى فى بعض الأحيان منتميا لأكثر من راو فى الوقت نفسه. فمرة يصدر عن راويتين ومرة يصدر عن مجموعة من الرواة فى وقت واحد.

فصوت الراوى لا يظل منتميا لراو واحد على مدار الديوان كله، وإنما يتعاقب مجموعة من الرواة الرواية، وذلك عندما يقول الشاعر وقال راوية آخر وهكذا.

وهؤلاء الرواة الكثيرون متفقون فى الوظيفة الصوتية، وهى وظيفة الراوى، ولكنهم بالطبع يثيرون فى ذهن المتلقى تصورات خاصة بكل واحد فيهم، من حيث الشكل والملابس والهيئة فى الرواية ونغمة الصوت وترجيعه، والقناعات والمذاهب والانتماء الأسرى والمحيط الاجتماعى، والتاريخ البيولوجى والثقافى وكل ما ساهم فى تشكيله.

ولكن على الرغم من كل ذلك فقد كان الاتجاه الصوتى لهؤلاء الرواة المختلفين فى الرواية يسير فى اتجاه عام واجد هو اتجاه الراوى الأول من تكريس صورة العنف والدم فى التاريخ العربى والإسلامى وتكريس انعدام الرحمة.

وهنا تظهر الأهمية الكبيرة فى تنويع الرواة، رغم اتفاقهم فى الاتجاه العام

للصوت السردى، حيث يكرس ذلك لما يريده الشاعر من تكريس صورة القتل والدم.

وليس غريبا أن يكون صوت الراوى محملا بحمولات صوتية أكثر كثيرا من الصوت المركزى الذى ينتمى لأبى الطيب المتنبى والذى يشغل المركز من الصفحة، لأن " الناثر – الروائى (وبصفة عامة، كل ناثر تقريبا) فإنه يسلك طريقا مختلفة تماما، إنه يستقبل داخل عمله الأدبى التعددية الصوتية للغة الأدبية وغير الأدبية، دون أن يضعف عمله من جراء ذلك. بل إنه يصير أكثر عمقا (لأن ذلك يسهم فى نوعيته وتفريده) "(٤٧)

وهذه الحمولات الصوتية متنوعة وربما تأتى سردية وربما تأتى حوارية، ولا تبعد كثيرا عما يعرفه المتلقى من أصوات أصحابها كما وردت إلينا فى كتب التاريخ.،وهنا يستطيع المتلقى أن يلمس بوضوح انتماءها للإيقاع النثرى وليس الشعرى، و "النثر فى رأى جاكبسون، يعتمد فى معظمه على الصور التقريرية، القريبة المتناول، والتى تسهل على الفهم ، وبالتالى فهو لايعتمد على الصور الاستعارية التى من شأنها أن تزرع الغموض فى النص"(٤٨)

ولكن البنية السردية والحوارية على الرغم من انتمائها لصوت الراوى وما يستدعيه من ميل الكفة إلى النثرية على حساب الشعرية فإن هذه البنية وردت ضمن مخطط لديوان شعرى وليس رواية نثرية، ومن هنا فإننا "حين نفكر فى سرد قصيدة على أنه وصف للحوادث، فإننا لم نعد نفكر فى السرد على أنه يضم حرفيا كل كلمة وحرف، بل نفكر بالأحرى فى تسلسل مجمل

الحوادث، فى العناصر الواضحة والمظاهر الخارجية الصارخة فى ترتيب الكلمات، وبالمثل نفكر فى المعنى المنطقى قد تعيد إنتاجه صياغة نثرية للقصيدة، ولهذا فإن تجريدا موازيا يدخل فى مفهوم الرمزية"(٤٩)

ويرى رومان جاكبسون أن الشاعرية «تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة، وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال. وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة»(٥٠).

كما يتحدد صوت الراوى من خلال الشفاهية وليست الكتابية فهو صوت راو فى حضور مستمعين،ولم يذكر عنه أنه يقرأ من ورق، ولكنه يقول:

قال الراوى وهو يقلب

أوراقا ويدقق فيها (٥١)

مما يشير إلى عملية تدقيق فى الرواية وذلك من خلال مرجع الرواية المدون فى أوراق يقلب فيها الراوى ويقرأ فيها.

وفى صوت الراوى نجد السرد القصصى والدرامى هو الغالب وليس السرد الشعرى، فالمجاز يقل بصورة واضحة. ويتم تحديد الزمان والمكان، واستغلال الهامش فى إضاءة ما يريد إضاءته.

كما يهتم بترتيب العناصر السردية التى تعطى معنى واضحا غير غامض فى ذهن القارئ، ويهتم بعملية التتابع الزمنى إلى حد كبير.

وهنا تكتسب التسمية دلالة واضحة حيث نجد "قال الراوى" يميل بالكفة إلى جانب الإيقاع النثرى فى حين نجد الصوت المركزى الذى يصدر عن الشخصية المستدعاة وهى شخصية المتنبى يميل إلى الإيقاع الشعرى.

ومن هنا يبدو اختلاف الاستدعاءات الصوتية بين الراوى والمتنبى، حيث ينهض صوت الراوى باستدعاء شخصيات تاريخية لها علاقة كبيرة بالجانب السياسى، فى حين ينهض صوت المتنبى باستدعاء شخصيات من التاريخ الشعرى.

وقد كان لذلك دوره – بلاشك – فى هيمنة النثرية على صوت الراوى وهيمنة الشعرية على صوت المتنبى.

كما أن الروايات لا تسير فى اتجاه خطى، وإنما نجد رواية مثلا عن حروب الإمام على مع أعدائه تقطعها رواية عن الحطيئة. واستدعاء صوته خصوصا أثناء موته.

فى " الفوات" نجد صوت راو آخر فى كل رواية، وكل رواية لها هامش ينهض بإلقاء الضوء على مرجع الضمير الوارد فى صوت الراوية.

ولكننا فى هذه الكتلة نجد انحسارا للصوت المركزى، مفسحا المجال لهؤلاء الرواة المتتابعين.

وإذا الصوت المركزى المرصود للمتنبى يتجاوب مع شخصيات شعرية لها ألقها وحضورها الفذ فى القصيدة العربية مما ينهض بإقامة جانب آخر فى تاريخنا العربى تبدو فيه الشخيصة العربية أكثر نصاعة وأكثر نبلا فإن صوت الراوى يتم رصده لنقل مناطق قلقة جدا فى التاريخ الإسلامى وهى مناطق

محملة بالقتل والعنف ومصبوغة باللون الأحمر أى لون الدم.

الهامش الأيسر

يرصد التشكيل الكتابى لديوان "الكتاب: أمس المكان الآن" الهامش الأيسر للتعليق أو التفسير أو التوثيق لما ورد فى صوت الراوى أو لما ورد فى الصوت المركزى، ولكن الغلبة الكاسحة تأتى لصالح صوت الراوى.

وقد نهض صوت الهامش الأيسر بإلقاء الضوء على ما يكتنف بعض متواليات الراوى السردية من غموض.

ولم يكن الغموض فى صوت الراوى نتيجة لغموض العلاقات اللغوية بين مفردات الجملة، أو غموض العلاقة بين متواليات الجمل، وإنما كان الغموض فى الغالب الأعم نتيجة لغياب مرجع الضمير فى حكايته مما يضطره إلى توضيح ذلك فى الهامش، أو غياب عملية التحديد خصوصا فى السنة الهجرية التى حدثت فيها المقولة التى يرويها الراوى عن أبطال رواياته. وربما نهض الهامش الذى على يسار الصفحة ببعض هذه المهمة من الناحية التوثقية.

صوت الفراغ العميق:

كما يظهر صوت الفراغ العميق فى كثير من الأحيان ذلك حينما نجد انحسارا فى قسم أو أكثر من الأقسام الأربعة فى الصفحة، ففى بعض الأحيان ينحسر الصوت الذى يصدر عن الراوى، وفى أحيان أخرى ينحسر الصوت المركزى نفسه.

وهذا الانحسار الصوتى لايعنى عدم الوجود، لأن الفراغ هنا يتحدث

بصوته العميق الذى لا يسمعه إلا من يحسن إصاخة السمع، أو من لديه القدرة على تعلية صوته لكى يسمع، أو إنتاج هذا الصوت. وبدهى أن كل قارئ سينتج صوتا مختلفا عن الآخرين، وبذا يتحول صوت الفراغ العميق إلى أصوات مختلفة متباينة، مما يجعلنا نعيش داخل شبكة من الأصوات.

خاتمة الفصل الرابع:

لقد بدا من خلال ما سبق مدى ثراء التعددية الصوتية وحمولاتها فى هذا الديوان "الكتاب: أمس المكان الآن" للشاعر السورى على أحمد سعيد الشهير بأدونيس. وقد توقف البحث أمام عتبات الديوان وحمولاتها الصوتية، ولاحظ مدى الحمولات الصوتية المتنوعة فى هذه العتبات، ومدى انتمائها إلى أماكن وحضارات مختلفة.

كما توقف أمام الصوت المركزى وما فى تياره الهادر من حمولات صوتية مختلفة، ولاحظ غلبة الحمولات الصوتية المنتمية للجانب الأدبى الذى يحمل ألقا فى ثقافتنا العربية.

كما توقف أيضا أمام صوت التعليق على الصوت المركزى، وأمام صوت الراوى وما فيه من حمولات صوتية متنوعة. ولاحظ مدى كثرة الحمولات الصوتية وتنوعها بصورة فائقة فى الصوت المرصود للراوى، ولاحظ أيضا انتماءها الغالب لشخصيات من التاريخ ةالإسلامى. وعلى الرغم من كثرتها وتنوعها فإنها تسير فى اتجاه واحد هو تكريس العنف والتركيز على صوته شديد الخشونة فى تاريخنا.

كما توقف أمام صوت الهامش الأيسر المرصود فى الغالب للتعليق على صوت الراوى، وإن كنا لا نعدم صوت تعليقه أيضا على ما فى الصوت المركزى من حمولات صوتية.

كما توقف فى النهاية أمام صوت الفراغ العميق وما ينبجس عنه من أصوات بقدر عدد قرائه.

الهوامش

(١) د. وائل غالى، الشعر والفكر: أدونيس نموذجا، ص٤٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١.

(٢) أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص١٤٤، دار الساقى، بيروت، ط٢، ١٩٩٥.

(٣) أدونيس، الكتاب، أمس المكان الآن، دار الساقى، بيروت الطبعة الثانية ٢٠٠٦.

(٤) عن الصراع بين اللاحق والسابق ينظر كتابى هارولد بلوم قلق التأثر و خريطة للقراءة الضالة، ترجمة عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، ٢٠٠٠.

(٥) ينظر كتاب الغصن الذهبى للسير جيمس فريزر، ترجمة أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١.

(٦) وائل غالى، الشعر والفكر: أدونيس نموذجا، ص٤٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١.

(٧) انظر شرح ديوان أبو الطيب المتنبى، لأبى العلاء المعرى، تحقيق عبد المجيد دياب، الطبعة الثانية، دار المعارف.

(٨) وائل غالى، السابق، ص٩٦

(٩) أدونيس، الكتاب، أمس المكان الآن، ص٩.

(١٠) عبد السلام هارون، تهذيب سيرة ابن هشام، ص٣٦،مؤسسة الرسالة، دار البحوث العلمية، الطبعة الرابعة عشر، ١٩٨٥.

(١١) أدونيس، الكتاب، أمس المكان الآن، ص١٨.

(١٢) عبد السلام هارون، تهذيب سيرة ابن هشام، ص٤٠.

(١٣) ميخائيل باختين، الخطاب الروائى، ص٥٨، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة لأولى، القاهرة، ١٩٨٧

(١٤) جيرار جنيت، خطاب الحكاية: بحث فى المنهج، ص٧٦، ترجمة محمد معتصمخ وعبد الجليل ااإزدى وعمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧

(١٥) جيرار جنيت، خطاب الحكاية: بحث فى المنهج، ص٥١، ترجمة محمد معتصمخ وعبد الجليل ااإزدى وعمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧

(١٦) إيميل بنفيست، الذاتية فى اللغة، ترجمة حميد سعيد وعمر حلّى، مجلة نوافذ، عدد (٩) سبتمبر

١٩٩٩، ص٦٤.

(١٧) مُحَمَّد برادة، الرواية العربية ورهان لتجديد، ص٤٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢ سلسلة إبداع عربى.٢

(١٨) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ٣٨٣، سلسلة كتابات نقدية ٥٤، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦.

(١٩) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص٣٨٢، سلسلة كتابات نقدية ٥٤، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦.

(٢٠) مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص٣٢٠، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٣، الكويت.

(٢١) أدونيس، الكتاب، أمس المكان الآن، ص ٣١

(٢٢) من مقال لرولان بارت، ضمن آفاق التناصية، ص٤٢، ترجمة مُحَمَّد خير بقاعى، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(٢٣) أدونيس، الكتاب، أمس المكان الآن، ص ٢٧

(٢٤) أدونيس، الكتاب، أمس المكان الآن، ص٣٧

(٢٥) أدونيس، الكتاب، أمس المكان الآن، ص٣٨

(٢٦) أدونيس، الكتاب، أمس المكان الآن، ص ٩٠

(٢٧) المفضليات، ص١٥٥، تحقيق أحمد مُحَمَّد شاكر وعبد السلام مُحَمَّد هارون،الطبعة السابعة، دار المعارف.

(٢٨) المفضليات، ص١٥٥.

(٢٩) أدونيس، الكتاب: أمس المكان الآن، ص٤٧.

(٣٠) شاكر عد الحميد، الحلم والرمز ولأسطورة، ص ٤٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨

(٣١) عبد السلام المسدى، الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسنى فى نقد الأدب، ص١٥٩، الدار العربية للكتاب، ليبيا ـ تونس.

(٣٢) أدونيس، الكتاب، أمس المكان الآن، ص١٠.

(٣٣) شارل بودلير، أزهار الشر، ص٤٥، ترجمة مُحَمَّد أمين حسونة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦.

(٣٤) ممدوح فراج النابى، رواية السيرة الذاتية، ص٣٨٢، سلسلة كتابات نقدية ٢٠٠، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

(٣٥) عن الفرق بين الشفاهية والكتابية ينظر كتاب والتر ج أونج، الشفهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، ١٨٢، الكويت..

(٣٦) أدونيس، الكتاب، أمس المكان الآن، ص٣٥.

(٣٧) فؤاد زكريا، خطاب إلى العقل العربى، ص١١٦، سلسلة الفكر، مكتبة الأسرة ٢٠١٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(٣٨) مختارات من أعمال ميخائيل باختين، ترجمة يوسف الحلاق، ص٣١٩، المركز القومى للترجمة، ١٢٤١، ٢٠٠٨

(٣٩) بول ريكور، الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخى، ترجمة سعيد الغانمى وفلاح رحيم، ص ٢٤٠، دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى ٢٠٠٦.

(٤٠) مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن فى الروائية المعاصرة، ص١٠٠، مكتبة الأسرة ٢٠٠٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(٤١) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ص٣١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، الطبعة الثالثة، ١٩٨٧

(٤٢) برونوين مارتن، فليرتماس رينجهام، معجم مصطلحات السيميوطيقا، نرجمة عابد خزندار، ص٨٣، المركز القومى للترجمة، ١١٥٩، ط١، ٢٠٠٨.

(٤٣) مجموعة باحثين، نظرية الأدب: القراءة ـ الفهم ـ التأويل، ترجمة د أحمد بوحسن ص٣٢، مكتبة دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤

(٤٤) يورى لوتمان، تحليل النص الشعرى، بنية القصيدة، ترجمة مُحمَّد فتوح أحمد، ص١١٠، دار المعارف.

(٤٥) أدونيس، الكتاب، أمس المكان الآن، ص٦٨.

(٤٦) أدونيس، الكتاب، أمس المكان الآن، ص٥٣.

(٤٧) ميخائيل باختين، الخطاب الروائى، ص٦٧، ترجمة مُحمَّد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، الطعة لأولى،ن القاهرة، ١٩٨٧

(٤٨) فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص**55**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط**1**، **1993**.

(٤٩) نورثروب فراى، تشريح النقد، ترجمة محيى الدين صبحى، ص ١١٦،الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٩١.

(٥٠) رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة مُحَمَّد الولي ومبارك حنوز، ص١٩.

(٥١) أدونيس، الكتاب، أمس المكان الآن، ص٢٠٧

خاتمة

تتبعت الدراسة السابقة الحمولات الصوتية فى الشعر العربى الحديث، وذلك بتوقفها أمام أربعة نماذج مختارة تكشف عن ملامح الحمولات الصوتية فيها. حيث توقفت أمام ديوان "تعالى إلى نزهة فى الربيع" للشاعر المصرى مُحَمَّد إبراهيم أبوسنة، وتوصلت من خلال التحليل إلى تميز هذا الديوان بالمركزية الصوتية، ولكن تنكسر هذه المركزية فى كثير من الأحيان، ويأتى هذا الانكسارعبر حمولات صوتية لاتختلف عن الاتجاه السائد فى القصائد التى تأتى هذه الحمولات عبرها.

أما فى قصيدة "أغنية فى شهر آب" للشاعر العراقى الكبير بدر شاكر السياب فإننا نجد فيها أصواتا كثيرة، ولكنها فى النهاية تأتى متوائمة تماما مع السياق العام للقصيدة، وكأنها مجدولة فوق بعضها، رغم انتمائها لمراكز صوتية مختلفة فى القصيدة.

كما توقفت الدراسة أمام ديوان النشيدة للشاعر المصرى علاء عبد الهادي حيث لاحظت وجود صوتين أساسيين يبقيان حتى نهاية الديوان فى المواجهة.ولكل صوت حمولاته الصوتية ذات التنوع، ولكن حمولات كل صوت تأتى متوائمة مع الاتجاه العام للصوت الذى جاءت هذه الحمولات ضمن تياره العام.

أما المحاولة الأخيرة فقد كانت من نصيب ديوان الشاعر السورى على أحمد سعيد الشهير بأدونيس، وقد بدت الأصوات ذات تنوع واضح وبالتالى تنوعت وامتدت حمولاتها الصوتية.

الفهرس